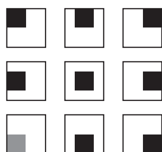
ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Клековкін

THEATRICA

ЛЕКСИКОН

Київ — ФЕНІКС — 2012

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К-48

Наукові редактори
Р. Я. Пилипчук, акад. НАМ України, канд. мистецтвознав., проф.
А. О. Пучков, д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб.

Рецензенти
Б. М. Козак, акад. НАМ України, проф.
Р. Г. Коломієць, чл.-кор. НАМ України, канд. мистецтвознав., проф.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
15 листопада 2012 р., протокол № 8

Клековкін Олександр
К-48 THEATRICA : Лексикон [Текст] / Олександр Клековкін ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 800 с.

У пропонованому лексиконі наведено майже півтори тисячі гасел, у яких тлумачиться понад три тисячі актуальних термінів театру — його історії, теорії й практики. Особливу увагу приділено історичним витокам сучасного театру та історико-етимологічному аспектові термінології. Видання розраховане на театрознавців, практиків сцени, студентів вищих і середніх профільних навчальних закладів, а також на широке коло поціновувачів мистецтва.

ББК 85.33(4)я2

На обкладинці — Мандрівні актори. Фрагмент мозаїки з Помпей, II ст. до Р. Х.

ISBN 978-966-136-036-4

ПЕРЕДМОВА

1927 року в статті «Сьогодні українського театру і “Березіль”» Лесь Курбас звернувся із закликом, який, вочевидь, мусили почути його колеги: «Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав би український театр на поступові передові позиції театрального мистецтва»[1].

Але це був не лише заклик. Адже у грудні 1924 р. відбулося перше засідання станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля», до складу якої входила, зокрема, станція мови та театральної термінології; саме тут, на засіданнях станції, здійснювалися перші кроки, спрямовані на систематизацію й апробацію нової термінології: *актор — не актор; аспект — принцип — план; матеріал, система і метод, очуднення, перетворення, тектоніка, фактура* тощо.

Наміри Курбаса були суголосні часові, — адже перші кроки на шляху створення термінологічного українського словника було здійснено ще у 1921 р., в Інституті Української Наукової Мови при Українській Академії наук, де у той час працювала Комісія для складання словника української живої мови. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України, у фонді П. І. Руліна, зберігся «Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру». До цього списку, разом із незначною кількістю персоналій, увійшло понад сто п’ятдесят термінів й оглядових статей, серед яких: *авансцена, актор, акробат, акробатика, амплуа, амфітеатр, англійські комедіанти, англійський театр, античний театр, ансамбль, антракт, антраша, антрепреньор, Антуан, аншлаг, апплодисменти, арабський театр, арена, Арлекін, арлекінада, афіша, ателана* та ін.[2].

Наприкінці 1920-х рр. на сторінках журналу «Сільський театр» було видруковано Короткий словник театральних термінів[3], цікавий сьогодні здебільшого тим, що дає уявлення про технічні засоби тогочасного театру.

[1] *Лесь Курбас*. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. М. Лабінський. — К., 1988. — С. 269.

[2] *Рулін П.* Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, фонд П. І. Руліна (ф. 90, оп. 1, спр. 28).

[3] Короткий словник театральних термінів // Сільський театр. — 1929. — № 1.

Утім, реалізувати свої задуми ні Курбасові, ні Руліну не довелося. Так само не змогли втілити задуми створення театрального словника ні Олександр Кисіль, ні Северин Паньківський. Та й сподіватися на вирішення цих завдань у тодішніх обставинах було б надзвичайною наївністю. Адже 26 квітня 1933 р. було ухвалено Резолюцію Комісії Народного комісаріату освіти у справі перевірки роботи на мовному фронті, на доповідь тов. Хвилі «Націоналістична небезпека на мовному фронті й боротьба проти неї». Заслухавши доповідь тов. Хвилі про стан мовного фронту, Комісія констатувала: «<…> б) Негайно переглянути всю словникову продукцію, що друкується (словники: метеорологічної термінології, лісової, фізичної, театральної, пірогенетики, кераміки й скла, зоологічної, шкіри), що виготовлена до друку й здана до видавництва УРЕ (соціально-економічної термінології, органічної хімії, ветеринарно-зоотехнічної, фізичної географії), що опрацьовуються в Інституті мовознавства (медичної термінології, неорганічної хімії, рос.-укр. і укр.-рос. технічний, англо-український технічний, німецько-український технічний, військовий, харчовий, поліграфічний, цукровий, англо-український загальномовний, французько-український загальномовний, польсько-український загальномовний, РУС — IV том, Історичний — том II, вип. 1, з погляду повної і цілковитої ліквідації націоналістичної ідеології в термінології».

Звісно, абсурд, про який, однак, доводиться згадувати — і не лише з огляду на причини, з яких і досі не існує «термінологічного українського словника для театральної практики», а й задля уточнення характеру обставин, які заважали реалізації подібних проектів, і не лише в Україні. Відтак найголовніші терміни й поняття професіональної діяльності — *театр і театральність, система і форма, жанр і природа почуттів, зерно і другий план, подія і запропоновані обставини*, як, врешті, й багато інших, а надто тих, що пов'язані із практикою європейського театру, — ще й досі не мають коректного визначення і залишаються *зрозумілими* лише на інтуїтивному рівні. «Термінологія Станіславського і Немировича-Данченка, — писав ще на початку 1980-х в одній зі своїх праць Г. О. Товстоногов, — втратила свій первісний зміст і перетворилася на набір формальних словесних позначок, у кожну з яких режисер вкладає лише йому зрозумілий зміст»[4]. А чого вартий вигук Товстоногова, звернений під час практичних занять до А. Кацмана, який упродовж десятиліть працював поряд із майстром: «Припинімо термінологічну плутанину!»[5] Або інша репліка: «Провідна обставина, подія, шматок суть одне й те саме»[6] (три терміни для визначення одного поняття?). Не кажучи вже про теоретичне протистояння двох провідних театральних шкіл — московської (М. Кнебель) і ленінградської (Г. Товстоногов). Причому така ситуація склалася довкола найавторитетнішої у радянському й пострадянському

[4] *Товстоногов Г.* Зеркало сцены: Статьи. Записи репетиций. В 2-х ч. — Л., 1984. — Т. 1. — С. 217.

[5] Георгий Товстоногов репетирует и учит: Сб. — СПб., 2007. — С. 15.

[6] Там само. — С. 258.

просторі системи, що й досі не втратила свого естетичного й педагогічного значення, а протягом кількох десятиліть визнавалася єдино можливою театральною системою, схваленою державою. В гіршому становищі опинилась історико-теоретична й практична спадщина Вс. Е. Мейєрхольда та О. С. Курбаса, Є. Б. Вахтангова і О. Я. Таїрова, М. М. Євреїнова, і навіть найближчого колеги К. С. Станіславського — В. І. Немировича-Данченка. З одного боку, спадщина цих майстрів ще й досі привертає пильну увагу, а з іншого — спроби узагальнити практичні методологічні прийоми їхньої роботи, як і термінологію, на яку вони спиралися, датовані лише останніми десятиріччями. А що вже казати про системність (точніше, безсистемність) наших уявлень про світовий театр!

Отож не дивно, що актуальність термінологічної проблеми було усвідомлено ще у 1980-х рр.[7]. Як не дивно й те, що на початку третього тисячоліття Неллі Корнієнко справедливо писала про «тотальну неточність глосарію, який панує в тому, що ми називаємо театрознавством»[8].

Однак відкиньмо ілюзії й невиправдані сподівання, пов'язані з магією західноєвропейських прізвищ та іншомовних термінів: подібна ситуація споконвіку панує й у європейському театрі. «Театральний словник, — писав Луї Жуве, — переповнений двозначними й загальними термінами. І все ж вони виявляються звичними для кожного покоління, даючи поживу для суперечок і дискусій. Відсутність точності і, скажемо відверто, конкретного значення цих слів спричинює не лише їх довговічність, але й туманність, що притаманна подібним дискусіям»[9].

Додамо до цього ще й мовні суперечки між представниками різних націй (приміром, англомовні театрали ще й досі не дійшли згоди, як називати театр: англійці називають його *theatre*, натомість американці пишуть *theater*; не кажучи вже про те, що деякі мови взагалі ігнорують давньогрецьке *театр*, вживаючи інші лексеми. Йдеться, однак, не лише про мовні відмінності: адже ще від античності в самому визначенні театрального мистецтва простежується кілька основних ліній; *споглядання* — у греків, *ігри* — у латинській мові, *видовища* — у слов'янських і деяких інших мовах. Відтак більшість термінів сучасного театру не має чітко окресленого статусу. Значна частина визначень, особливо у сегменті морфології, ніби інтуїтивно зрозуміла. Однак коли ми намагаємося диференціювати види театрів і створити прийнятну систему, постає проблема інтуїтивного, а не раціонально усвідомленого поділу. Втім, цього не слід соромитися: адже і сам театр, і наука про нього (як би ми її не називали — театрознавством чи, догоджаючи моді, театрологією) ще надто молоді: театр самоідентифікувався і був визнаний самостійним видом мистецтва лише у XIX ст., внаслідок чого й почалося формування режисури, а згодом — найпізніше! — науки про театр.

[7] Терминологический минимум режиссера / Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук П. И. — К., 1988.

[8] *Корнієнко Н.* Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К., 2008. — С. 11.

[9] *Жуве, Луи*. Мысли о театре. — М., 1960. — С. 154.

***

Відколи з’явилися перші театральні терміни, — *трагедія і комедія, мім і пантоміма, сцена і театр,* а згодом й увесь театральний словник греко-римських театральних буднів, — із більшістю цих понять поступово почали відбуватися чудернацькі метаморфози, внаслідок чого вони дістали у нашій уяві невластиві їм значення: *хорег і хорегія* ототожнилися з *режисурою*, хоча насправді хорегія була лише добровільно-примусовим фінансуванням вистави; театр (а не жанр) трагедії трактується у метафізично-філософському сенсі, тоді як початково він був нічим іншим, як офіціалізованим міфологічним парадом на честь влади; та й сам афінський театр несподівано перетворився на *театр драматичний*, — тоді як більшість дослідників обґрунтовано звертає увагу на *ораторійний*, *кантатний* або ж навіть *оперний* характер античного театру.

Ще більша проблема виникла через відмінність у розумінні й перекладі найпершої теоретичної праці, присвяченої драматургії — «Поетики» Аристотеля: так, одні переклади подають оригінальне аристотелівське визначення — *міф*, в інших здійснюється підміна на користь латинського *фабула* та ін.

Значне різноманіття в театральну термінологію внесло середньовіччя, залишивши у спадок низку несподіваних, як на сучасний погляд, жанрових визначень: *comedias de santos, comoedia sacra, drama comico-tragicum historiam sacram, drama sacrum, farsas sacramentales, festa, officia* тощо.

Десь у XIV–XV ст. з’являється й звичний нині термін *містерія* (в Італії — *funzione*, в Іспанії — *autos — дії*), що до XVI ст. охоплював усю сукупність текстів середньовічної християнської драматургії. Тоді ж з’являються технологічні терміни *педжент* (*pageant*), *ешафот* (*eschafaut, scaffolds*, *stellagie*, *edifizie*), а також різноманітні *машини* й *кораблі*; система *амплуа* поповнюється кількома десятками зневажливих визначень акторства та діяльності *режисера* тощо. Однак доба не внесла жодної оцінкової категорії — в розумінні певної театральної доктрини: жодних уявлень про те, яким *мусить* бути театр, виходячи з чиєсь очманілої логіки. Усупереч звичному уявленню про «морок середньовіччя» в театрі тих часів панувала ніде й ніколи більше не бачена розкутість.

Показовим у цьому сенсі є словник англійського театру, який у XV–XVII ст. зазнав відчутного впливу античного і, частково, французького театрів.

Серед термінів, які вживалися в цей період у театральному контексті, опорну роль виконували такі лексеми: *acroama* (*декламація*, 1587); *act* (1582); *actor* (1538); *actus* (1538); *agonarque* (1611); *amphitheatrum* (1538); *anfiteatro* (1599); *archimimus* (1538); *arena* (1565); *attelane fabule* (1538); *auto* (1599); *basoche* (1611); *basochiens* (1611); *catastasis* (1656); *catastrophae* (1565); *cavea* (1587); *chorage* (1611); *choragium* (1565); *choragus* (1565); *chorus* (1538); *comediante* (1598); *comedy* (1582); *comedia* (1598); *comice* (1565); *comicus* (1565); *commedy* (1530); *comoedia*

(1565); *comoedus* (1565); *cortina* (завіса, 1587); *cothurnatus* (1565); *designator* (1587); *dialogue* (1570); *drama* (1538); *dramaticum* (1587); *edere ludos* (1538); *embolium* (антракт, 1538); *epilogue* (1570); *episodio della tragedia* (1598); *epitasis* (1565); *exodia* (1538); *fabula* (1565); *fabula palliata* (1538); *fabula togata* (1538); *farcas* (1599); *farceur* (1611); *fays place* (1530); *gesticulator* (1587); *gladiator* (1656); *histrio* (1538); *histrioner* (1475–1500); *histrionia* (1598); *interlude* (1530); *ioculator* (1475–1500); *larva* (1587); *ludi* (1587); *ludicrum* (1538); *ludo* (1475); *ludus* (1475–1500); *mascara* (маска; 1598); *maschera* (1550); *mayster of the reuelles* (1530); *mimus* (1587); *momish* (1570); *mommeare* (1598); *mommerie* (1611); *moralite* (1611); *munus* (1538); *opera* (1656); *orchestra* (1565); *pageant* (1570); *pagiant* (1530); *palliate fabulae* (1538); *pantonimo* (1598); *parabasis* (1587); *paratragoedio* (1587); *pegma* (1538); *pegmates* (1565); *personatus* (1538); *planipedia* (1565); *play* (1530); *playemaker* (1530); *player* (1530); *podium* (1538); *pompa* (1565); *prologus* (1565); *proscenium* (1565); *protasio* (1598); *protasis* (1656); *pulpitum* (1565); *rappresentare* (1598); *recitarevna comedia* (1598); *representador* (1599); *representare* (1598); *satyrica* (1538); *scaena* (1538); *spectacle* (1530); *stage* (1582); *tabernaria fabula* (1538); *theater* (1616); *theatralis* (1538); *theatricus* (1565); *theatro* (1550); *theatrum* (1538); *thymelici* (1565); *togata comoedia* (1538); *tragecomedy* (1656); *tragedy* (1596); *tragicomedia* (1599); *tragicus* (1538); *tragoedia* (1538); *tragoedus* (1538); *triumph* (1582) та ін.

На Русі в XI ст. на позначення різноманітних виявів театральності вживаються терміни *москалудство (москолудство, москолудіє, москолудити*), утворені, на думку Олексія Веселовського, від латинських слів *masca* і *ludus*. Автор «Повісті врем’яних літ», оперуючи словами *играти, игрища, позори, скомрахи*, пише про події 1068 року: «Но сими дьяволъ льстить, и другыми нравы всякыми льстьми, превабляеть ны отъ Бога, трубами, скомрахы, и гусльми, и русальями. Видимъ бо игрища утолочена, и людий множьство на нихъ, яко упихати начнуть другъ друга, позоры діюще отъ біса замышленаго діла; а церкви стоять, егда же бываеть годъ молитвы, мало ихъ обрітаеться вь церкви»[10].

Водночас на Русі вживаються терміни *слаточьхар* (XIII ст.), *игры скоукольныя* — ігри скомороші (XIV ст.) і *козлогласованіє* (буквальний переклад слова *трагедія*); у XVII ст. з’являються *бісилище* (у сенсі *плясалище, игралище, игриско*), а також *видок* (у значенні *игриска*).

Наприкінці XVI ст. Іван Вишенський вживає словосполучення *комедійське та машкарське набоженство*, а у XVIII ст. слово *театр* застосовується, з одного боку, як таке, що ніби й не потребує пояснень, а з іншого — сприймається неначе відсторонено, як згодом і в текстах В. Григоровича-Барського (1778), який, зокрема, писав: «По обою страну тоя вежі соділовають два театра, в твореніє діалогов і танцов на чпадах і прочіїх дійствій. Окрест іздалече устрояют палати, сиденія ради народа і лучшого ради виденія. Сим же тако устроєним, ізводять

[10] Повість врем’яних літ (За Іпатієвським списком). — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 270.

м'ясопродавці, повелінієм принципа, трьох іли четирьох волов і великим мечем всім от первого до послідного, пред всенародними очима отсіцають глави, аки би закалающе на уготовленіє пиршества запустного. Посліди творят танці і штуки по обою страну на оних театрах».

Від цього часу відомі й інші слова на позначення виконавської діяльності: *блазень* (пол. *blazen* — дурень, кощунник).

У XVII ст. в Івана Величковського з'являються нові синоніми: *позор* (*видовище, грище, дивовисько, ганьба, сором*).

Слово *theatrum* в українському шкільному театрі упродовж тривалого часу застосовується до сцени, сценічного майданчика, кону (саме слово *кін* Словник Б. Грінченка фіксує у 1848 р.); цієї ж традиції дотримуватимуться у XIX ст. й деякі інші автори. Так, І. Котляревський у першій ремарці до «Наталки Полтавки» зазначає: «Театр представляет село при реке Ворскле…»; В. Гоголь у п'єсі «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом» напише: «Театр представляет малороссийскую избу»; «становит обоих среди театра». Так само «українська шутка-водевіль в одній дії» Дмитра Дмитренка «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» починається з ремарки «Театр представляє нутро української хати».

З XVII ст. в українській мові відоме й грецьке слово *амфітеатр* у формі *амфитеатер* (в англійській мові термін *amphitheatrum* відомий з 1538 р.; *anfiteatro* — з 1599 р.; запозичено з німецької або французької мови); у 1780-х рр. амфітеатр з'являється у Харкові, про що пише Г. Квітка-Основ'яненко у нарисі «Історія театру в Харкові» (1841). Натомість у російській мові термін *амфитеатр* зафіксовано з 1714 р., у формі *амфитеатрум* — з 1719 р., *амфитеатрон* — з 1766 р.

У російській мові на зміну словам *потеха, позорище, бесовские или сатанинские игры* та іншим маловживавним нині термінам наприкінці XVII ст. приходить *театр* (у формі *феатр*) — у «Комедії про блудного сина» Симеона Полоцького (1673/75), де в одній з ремарок (частина п'ята) слово *феатр* означає *сцену*: «актори пойдут за завесу <…> токмо един слуга на феатре останет».

Згодом у Росії вживається також *фиатр, феактр, диатр, киатр, игранный феатр, зрелищный феатр*; у примітках до перекладу книги Фонтенеля Антіох Кантемір пише: «Феатр — слово греческое, значит то место, где комедианты, стоя, изображают действо свое».

Нарівні з прямим значенням термін *театр* за доби Відродження вживається й у набагато ширшому сенсі — приміром, у назвах книг «Театр світу», «Біблійний театр», «Театр гречкосія» герцога де Сюллі — у сенсі *Всесвіт, модель світу, простір дії* тощо. У такому ж значенні слово *театр* вживалося й у назві книги «Theatrum botanicum» (перелік 3800 садових рослин) англійського садівника Джона Паркінсона; так само цим словом позначаються деякі елементи архітектури європейських садів XVI–XVII ст. і влаштовані просто неба святкові сцени — *theatrum versatilis*. У XVI столітті у французькій мові фіксується нова лексема *театрал*

(*theatral*). Словосполучення «Theatrum Chemicum» вживається також у назві виданих у 1602, 1613, 1622, 1652 та 1661 рр. посібників з алхімії та ін.

Упродовж XVII–XVIII ст. лексема *театр* використовується*:* у назві громадсько-політичного, як визначили б жанр такого видання сьогодні, журналу «Theatrum European» («Видовища Європи»); у видрукуваному композитором Джованні Франческо Анеріо зібранні діалогів «Teatro armonico spirituale» («Гармонійний духовний театр») й у назві книжки «Teatrum Ceremoniale» («Театр церемоній», Ляйпциг, 1719) Йоганна Крістіана Люніга, який подав детальний опис усіх церемоній європейських феодальних дворів; урешті, саме словом *театр* визначається й найпочесніше місце для публіки у французькому театрі — на сцені; Френсіс Бекон, пишучи про джерела забобонів, які ошукують мислення, називає *idola tribus, idola specus, idola fori, idola theatri* (ідоли роду, печери, ринку, театру); Кальвін для визначення всесвіту вживає словосполучення «Театр Слави Божої» та ін.

У такому самому широкому значенні, — як *театр світу*, — вживають цю лексему й українські автори XVIII ст. Так, Іван Максимович друкує запозичені з творів Амвросія Мерліака повчальні оповідання з давньої історії у книжці «Феатрон, или Позор нравоучителный» (Чернігів, 1708), а Григорій Сковорода за півстоліття по тому, оперуючи словом *театр*, супроводжує його низкою метафор і порівнянь, що також мають театральне походження (*комедії, театр життя, комедіальні ігри, персона комедії, актор, комедіальний театр*). Водночас у своїх листах Сковорода вживає латинське *spectaculum*, — щоправда, у надто широкому позатеатральному значенні.

У 1819 р. в *опері малоросійській* «Наталка Полтавка» Іван Котляревський усе ще змушений вустами Петра давати відповідь на питання Виборного «а що се таке театр, город чи містечко?»: «Ні, се не город і не містечко, а в городі вистроєний великий будинок. Туди ввечері з'їжджаються пани і сходяться всякі люди, хто заплатити зможе, і дивляться на комедію <…> Се таке диво — як побачиш раз, то і вдруге схочеться». Не менш цікаве зауваження термінологічного характеру робить у Котляревського і Возний у репліці «*комедія, сиріч, лицедійство*».

Про суперечливий зміст лексеми *театр* наприкінці XIX ст. свідчить виступ М. Старицького на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів: «В параграфе третьем высочайшего указа поставлено единственное ограничение для малорусских представлений, чтобы для них "не было устраиваемо специальных малорусских театров". Циркуляры же разъяснили, что под словом *театр* нужно понимать *спектакль*, а не здание»[11].

У XVIII ст., коли *видовище* ще не сприймається як *мистецтво*, у базовому терміні *театр* іще відсутній *мистецький* відтінок, а саме театральне дійство не сприймається як твір мистецтва. Одна з перших праць, у якій трапляється словосполучення *театральне мистецтво*, — праця Франсуа Ріккобоні «Мистецтво театру»

[11] *Старицький М.* Твори: В 6 т. — К., 1990. — Т. 6. — С. 357.

(«L'art du theatre», 1750) — була відома й у Росії, ще при дворі Єлизавети Петрівни, й до кінця XVIII ст. використовувалася як посібник з майстерності актора (до річниці коронування Єлизавети було здійснено показ Прологу, в якому, серед інших, на сцені виступало й Театральне мистецтво). Щоправда, й слово *мистецтво* (*L'art*) тоді ще не мало відтінку, набутого ним у XIX ст.: воно сприймалося радше як *ремесло*. Попри революційну, як на ті часи, назву, книга Франсуа Ріккобоні була присвячена навіть не театральному мистецтву в широкому сенсі, а суто *ремеслу* (основні розділи цієї праці присвячені жесту, голосу, декламації, виразності, поняттям, ніжності, силі, окремим амплуа й жанрам, сценічній грі, паузі тощо). Згодом про театральне й «акторське мистецтво, що повноцінно розвинулося лише у Новий час», писатиме у своїй «Естетиці» Гегель[12]. Нарешті, і, як тоді видавалося, остаточно, театр отримує статус мистецтва у праці Гордона Крега «Мистецтво театру» (1905).

У XVIII ст. в українській шкільній драмі побутує словосполучення *дійствія художная*; цей термін вживає Сильвестр Ляскоронський у Пролозі до «Трагедо-комедії» (1729). В Епілозі він уживає термін *діло художное*. Ілля Турчиновський використовує словосполучення *іскуство партесноє*. Нарешті, Словник української мови Бориса Грінченка 1862 р. фіксує появу термінів *мистець* (у значенні мастеръ, мастак), *мистецьки* (мастерски), *мистецький* (мастерской), *мистецьтво* (мастерство, мастерское уменье, искусство). Термін *мастак*, у свою чергу, пояснюється у Словнику як *мистець*, і вперше фіксується в «Енеїді» І. Котляревського (1798).

Серед термінів на позначення театрального видовища у XVI ст., побутує грецьке *комедія* — будь-який драматичний твір або вистава, незалежно від її жанру (*грати комедію, французька комедія* та ін.). У французькій мові цю лексему зафіксовано у XIV ст., в англійській — вона видозмінюється від *commedy* (1530) до *comœdia* (1565); згодом *comedy* (1582) і, нарешті, *comedia* (1598). У такому самому позажанровому значенні термін зберігається у назві театру «Comédie-Française» й у словосполученні c*ommedia dell'arte*.

Наприкінці XVI ст. термін *комедія* ще не має жанрового забарвлення й охоплює всі види театральних розваг. Так, Іван Вишенський у «Посланії до честної и благоговійной старицы Домникии» писав: «И не відомость хулю художества, але хулю, што теперешніе наши новые руские философы не знают в церкви ничтоже читати, ни тое самое Псалтыри, ни Часослова <…> Латынских басней ученицы, зовемые казнодіи, трудитися в церкви не хочют, толко комедии строят и играют»; та у цьому ж листі: «*игрцы, скоморохи албо машкарники*» стоять в одному ряду з найманцями, розбійниками, вовками, псами і чародіями[13].

Невдовзі у Пролозі п'єси Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» (1746) з'являється похідне від комедії слово *комік*: «А коміков свойственна должность сице-

---

[12] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 566.

[13] *Вишенський І.* Послання до Домнікії // Українська література XIV–XVI ст. Апокрифи. Агіографія. Паломн. твори. Переклад. повісті. Поет. твори. — К., 1988. — С. 372.

вая, Єже учить, в обществі нрави представляя»[14]. В англійському театральному лексиконі слово у формах *comice* і *comicus* відоме з 1565 р.; у російській мові у значенні *автор комедії* лексема побутує з 1765 р. З кінця XVII ст. у російській мові зафіксовано також лексему *комидия* («Комидия о блуднем сыне» С. Полоцького), а похідний термін *комедиант* — з 1702 р.; в англійському театральному лексиконі у формі *comediante* слово зафіксовано з 1598 р.; *комедиантские картины* у російській мові — з 1713 р. Інколи у Росії вживалося словосполучення *деревянная камедия* (будівля театру). На початку XIX ст. у Г. Квітки-Основ'яненка натрапляємо також на *камедь* і *камедчик*. У перелічених випадках термін уживається у позажанровому значенні.

Поряд із цим уживається й термін *трагедія*. У цьому жанрі відомі «Tragaedia, albo Wizerunk śmierci przeświątego Jana Chrzciciela, presłańca Bożego» («Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого»; 1619), «Трагедія руська» (1609/1619 рр., м. Раків); «Вірші з трагодіи "Христос пасхон" Григорія Богослова» (1630); «Трагедіа о смерти Уроша Пятого» М. Козачинського (1733), а згодом і *трагедокомедія* (в англійській мові — з 1599 р.) — «Владимер» Т. Прокоповича («…дійствіє, єже от поетов нарицаєтся трагедокомедія») і «Трагедо-комедія» С. Ляскоронського (1729).

Хоча в поетиках XVIII ст. вже диференційовано жанри *комедії* й *трагедії* (так, Теофан Прокопович пише, що «трагедія — це поетичний твір, який наслідує у дії й мові персонажів важливі події визначних людей і здебільшого зміни їх долі та нещастя»), однак на практиці ця диференціація, незважаючи на уявлення про нормативність шкільного театру, не є послідовною.

Нарівні з цими в Україні XVII ст. вживаються й інші терміни для позначення різних аспектів театральних видовищ: *видіние* (*навіршение річи* — фінал драми «Алексій, человек Божій», де говориться: «На то видіние же панским очом вашим весело гляділисте, а к дышкурсом нашим ласково охотное ухо наклонили…»), *діяние* («Алексій, человек Божій», 1673), *дійство* («Комедія на Успеніе Богородицы» Дмитра Туптала, 1697/1699), *дійствіе* («Мудрость Предвічная», 1703), «…дійствієм, єже от поетов нарицаєтся трагедокомедія» («Владимер» Т. Прокоповича), *діло* (Пролог драми Г. Кониського «Воскресеніє мертвих», 1746), *дійствія художная* (у Пролозі до «Трагедо-комедії» С. Ляскоронський 1729 р. вживає термін *дійствія художная*, а в епілозі — *діло художное*).

У XIX ст. термін *діло* вживається також у значенні *акт, дія* (Ю. Федькович, «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест», трагедія в п'яти ділах). У XVIII ст. фіксуються також терміни *ігриско, ігралище, позор* (за рукописним словником другої половини XVII ст. «Синоніма славеноросска» невідомого автора: «*Игриско місце игралище плясалище бісилище, подвигъ, тризнище позор*»), а також похід-

---

[14] *Кониський Г.* Воскресеніє мертвих // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983. — С. 337.

ні — *играю, играч (сопєц), игри справуючій (сановник)*. У XVIII ст. фіксується й термін *забава церковна* («Уривки Різдвяної містерії»). У російському театрі у цьому значенні більшого поширення набуває латиномовний термін *акт*: «Акт комедиальный о Калеандре…» (1731) та ін.

Чи не найбільша за обсягом, група театральних термінів XVII–XVIII ст. пов'язана зі структурою п'єси й вистави.

Пролог, пролі́ог, або ж *пролі́окг* (грец. *prologos*, від *pro* — перед і *logos* — слово, мова; передмова; в англійському театральному лексиконі вперше фіксується у 1565 р.) — в українському шкільному театрі уперше зустрічається 1685 р., в анонімній пасійній драмі «Дійствіе на страсти Христовы списанное». Щоправда, у «Просфонимі» натрапляємо на змістовний аналог цього терміна — *предослов* (Προλογος), а згодом і *предсловие* («Царство мира»), *предословие* («Алексій, человек Божій»).

Інколи у шкільному театрі вживалися синоніми *прологу: пролі́ог* (анонімна пасійна драма «Дійствіе на страсти Христовы списанное», 1685), *пролокг* («Алексій, человек Божій»), *предидействие* (російська шкільна драма «Божие уничижителей гордих…»). Прологові шкільної драми часто передував *антипролог* (лат. *antiprologus*) — перший пролог, у якому окреслювався сюжет (алегорична або німа сцена, чи сцена у супроводі співу, музики й танців; сцена, у якій передається зміст видовища або принаймні якісь натяки на сюжет п'єси).

Структура шкільної драми передбачала *антипролог*, *пролог*, дві дії та *епілог*. Фіксованими частинами п'єси були: *протазис* (лат. *protasis*) — «перша частина фабули, що включає зав'язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті» (Митрофан Довгалевський, «Поетика»); *епістазис*, або *епітазис* (лат. *epistasis*) — «розвиток тих дій, які зображуються в протасисі» (Митрофан Довгалевський, «Поетика»); *катастазис* (лат. *catastasis*) — «остання частина, у якій закінчується фабула і яка є поверненням або щасливого кінця, або нещасливого. Вона завжди міститься в п'ятому акті. Закінчення трагедії є зажди печальним, або сумним, навіть коли початок радісний» (Митрофан Довгалевський, «Поетика»); і, нарешті, *епілог* (від грец. *epilogos, epilogus*) — фінальна частина вистави, в якій автор звертається до глядачів, пояснює свій задум або повідомляє про долю героїв після розв'язки. У французькій мові цей термін відомий з XII ст.; в англійському театральному лексиконі — з 1570 р., у російській мові — з початку XIX ст. В анонімній шкільній драмі «Милость Божія» (1728) в епілозі зазначалося: «Дивную милость Божію, к нам, прежде осьмидесят літ явленную, нині дійствіями і явленіями краткими предложихом вам, богом собранніє, слишателіє і зрителіє…» Інколи замість *епілогу* вживалося словосполучення *навіршение річи* («Алексій, человек Божій»).

Як і в західноєвропейському театрі цього періоду, в українській шкільній драмі застосовувався поділ на частини і акти (в англійському театральному лекси-

коні *actus* з 1538 р.). Термін *акт* зафіксовано у п'єсі «Царство натури людской» (1698). А своїй «Поетиці» М. Довгалевський роз'яснює: «Акт — це частина фабули, що містить у собі різні дії замість різноманітності частин. Актів у трагедії, як і в комедії, не буває більш, ніж п'ять, як про це свідчить Горацій: "Хай же трагедія має не менш і не більш п'яти актів". Перший акт обіймає тему, або предмет *фабули*, і називається *прологом*. Другий акт вводить речі в дію і називається *гексодом* (в англійській мові у формі *exodia* з 1538 року). Третій акт подає перипетії і називається *епізодієм*. Четвертий — вказує шлях, яким розплутуються перипетії. П'ятий розв'язує ускладнені дії. Акт складається із сцен, які є частинами акту». Інколи шкільна драма поділялася на *частини* (так, «Торжество Естетства Человіческаго» має *часть* першу, другу й третю) або *дійствія* («Милость Божія», 1728). Крім того, шкільна драма зазвичай мала поділ на картини, що позначалися, як в анонімній «Просфонимі» (1591), терміном *лик*, а далі — *видок* (пол. *widok* — відкрите місце, приступне окові), *видение* («Алексій, человек Божій», 1673), а згодом, у XIX ст., — *відслона* (І. Франко, «Літературні письма»; Ю. Федькович, «Як козам роги виправляють»), *відміна* й *одміна* («Талан» Михайла Старицького — *драма в 5-ти діях і 6-ти одмінах*), *одслона* («Зимовий вечір» Михайла Старицького, *драматичний етюд в 2-х одслонах*) та ін.

Від початку XVIII ст. з'являються також терміни для позначення *яви*: *исхождение* (в уривках «Різдвяної містерії» XVIII ст.); *сцена* («Царство натури людской прелестию <…> разоренное, благодатію же Христа <…> паки составленное», 1698); *явленіе* («Мудрость Предвічная», 1703; «Милость Божія», 1728).

Між основними діями драми зазвичай виконувалися інтермедії або інтерлюдії, від лат. *inter* — між, та *medium* — те, що знаходиться посередині; між діями. В англійській мові у формі *interlude* цей термін зафіксовано з 1530 р.; у XVIII ст. у російському придворному театрі використовується *артемедия*, *истермедия*, *междувброшенныя забавныя игралища*. Перші теоретичні визначення інтермедії відомі з початку XVII ст.: так, рукописна польська поетика «Poetica practica» від 1648 р. повідомляє: «коротка дія, вигадана або справжня, що розігрується між актами комедії і трагедії…» Теоретичне визначення інтермедії подається також у курсі поетики 1736–1737 рр. М. Довгалевського. Перші відомі українські інтермедії й інтерлюдії датовані 1619 роком: це інтермедія про Климка і Стецька, а також інтермедія про Максима, Рицька й Дениса з польської п'єси «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича.

З XVIII ст. в українських джерелах побутує термін *fabula* (лат. басня, оповідання, переказ, історія, драматичний твір; латинський термін, що відповідає грецькому *mythos* — міф) — «побудова людської видатної правдоподібної дії, спрямованої від щастя до нещастя» («Поетика» М. Довгалевського). П. Родович, автор київського курсу «Helicon bivertex», під фабулою розумів «історію, яка тому й називається фабулою, що у ній більше додається, ніж фактично було».

До виконавців театральних видовищ, крім згаданих вже слів *игрцы, скоморохи албо машкарники, комедийники*, застосовувалося позначення *грач* (поряд із поширеними на Русі *глумец, іграч, шпільман* та ін.); так, в одній з інтермедій Чорт мовить: «Я грач чудзоземски, I волачай потішній, а жартун вшеленски; Як заграю — не кождій в танцу весело скачет, А інший з танечников і ревне заплачет. Я такий музикант єстем: як скоро заграю, То тим, що танцуют, Пекло отвирают»[15]. У рукописному словнику другої половини XVII ст. «Синоніма славеноросска» невідомого автора подається тлумачення лексеми *іграч — сопєц*. У XV–XVI ст. вживається також *машкарник* (від старосл. *машкара* — маска) у значенні *брехун, скоморох*.

Термін *актор* (фр. *acteur*, англ. *actor*) відомий в українській мові з XVII ст., однак уживався він не для характеристики театральної діяльності, а означав позивача, виконавця; вже на початку XIX ст. у нарисі «Історія театру в Харкові» (1841) Г. Квітки-Основ'яненка зустрічаємо й похідне від *актора — акторша*. У російській мові у формі *актор* термін відомий з 1710 р., з 1739 р. — у формі *актёр* («Лучшия акторы [действующие или игроки] те; которые лутче других персону свою представляют»; «Актеры Италиянской Комедии всячески стараются привести в совершенство все части спектакля»); лексема *актриса* — з 1735 року.

Акторство, чи, точніше, особлива, притаманна театрові XVIII ст. манера виконання, носить назву *декламація* (від лат. *declamatio* — вправа у красномовстві). Цим терміном позначається, однак, не лише манера виконання, а й театральний жанр, першим відомим зразком якого на етнічній території України була панегірична декламація «Просфонима», написана від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав із Києва до Львова у церковних справах. У декламації «На рожство Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа вірші, для утіхи православным христіанам» (1616) Памви Беринди, у Присвяті зустрічаємо словосполучення «которая то крез діток ест декламована».

Одним з різновидів декламації були *ляменти* (*плачі*, або *трени*), тобто *похоронні панегірики*, до перших зразків яких належать «Лямент дому княжат Острозских над зешлим з того світа ясне освецоным княжатем Алєксандром Константиновичем, княжатем Острозским, воєводою воліньскым» Даміяна Наливайка (1603), а також написані Касіяном Саковичем «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его к. мілості Запорозкого…» До зразків таких колективних декламацій належить й написана у 1703/1704 роках студентами класу поетики Києво-Могилянської академії під керівництвом професора академії Іларіона Ярошевицького «Declamatio de Sanctae Catharinae Genio».

У 1736 р. в українському шкільному театрі зафіксовано словосполучення *magister comaediae*. Цим терміном Митрофан Довгалевський, атестуючи в Київській

[15] Інтерлюдія на три персони: Баба, Дід і Чорт // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983. — С. 358.

академії Саву Лебединського, позначає навпроти його прізвища: *magister comaediae*, що, на думку Д. Вишневського, свідчить не лише про те, що учні писали інтермедії, але, можливо, й про те, що вони були також і режисерами. На користь цього припущення свідчить існування цього словосполучення у польській мові, де воно позначає функції режисера. Сама ж режисерська діяльність, ймовірно, позначалася ідіомою *проязведена на феатре* — саме так вона подається у шкільній драмі М. Козачинського «Трагедіа, сирічь Печальная повість о смерти последняго царя сербскаго Уроша Пятаго и о паденіи Сербскаго царства…», виставленій у червні 1733 р. на сцені (*проязведена на феатрі*). Ця ж ідіома могла означати й *виставлена на театрі*. Оскільки ж у Івана Вишенського вживається словосполучення *комедии строят и играют*, можна припустити, що дієслово *строят*, власне, й фіксує процес підготовки вистави. Крім того, у назві драми «Милость Божія» натрапляємо на зворот «…на незабвенную столиких єго щедрот пам'ять *репрезентованная* в школах кієвських 1728 літа». Митрофан Довгалевський у назві п'єси «Комическоє дійствіє» (1736) вживає також словосполучення «*четирма явленії ізображенноє*».

Наприкінці XVIII ст. в українських джерелах з'являються нові терміни: *абонемент, афіша, бенефіс, галерея, декорація, куліси, ложі, люк, партер, ярус*. Принаймні Григорій Квітка-Основ'яненко у нарисі «Історія театру в Харкові» (1841) вживає саме їх, разом із терміном *постановка*, зміст якого у XIX столітті істотно відрізнявся від сучасного. Згодом із усіма цими термінами відбудуться певні зміни: з'являться *постава, постанова, ставлення, ставляння, директура, режисура* та ін. Але це вже будуть інші часи, інші мистецькі уподобання й естетичні вимоги.

В українському театральному лексиконі кінця XVI — початку XIX ст. ще відсутні цілі сегменти звичних сьогодні понять, що, однак, не слід вважати недоліком і свідченням «недорозвиненості» театру цієї доби. Радше навпаки: це пояснює його *інакшість*. Адже саме наявний понятійний апарат — нехай навіть недосконалий із сучасної точки зору, — дає уявлення про фундамент, на якому невдовзі, у XIX ст., зводитиметься будівля професіонального театру в Україні. Поки що театр був місцем, «где комедианты, стоя, изображают действо свое»; саме у такій формі він задовольняв очікування глядачів і мало вирізнявся на тлі загальноєвропейського театрального контексту.

Упродовж тривалого часу театральна термінологія залишається на узбіччі інтересів як філологів, так і самих діячів театру. Навіть видрукуваний 1907 року Словник української мови Бориса Грінченка, фіксуючи окремі терміни сценічного мистецтва — *актор, артист* та ряд інших, — залишає поза увагою ключові поняття театру (*вистава, режисер, сцена* тощо). Очевидно, одним із перших починає приділяти увагу практичній термінології театру Микола Вороний[16], від яко-

[16] *Вороний М.* Твори. — К., 1989; *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989.

го ця ниточка тягнеться далі, — до Леся Курбаса[17], Василя Василька[18], Михайла Верхацького[19], Василя Харченка[20], Віктора Довбищенка[21], Володимира Неллі[22], Віктора Кісіна[23] й багатьох інших режисерів, які поєднували театральну практику з педагогічною діяльністю. Власне, педагогічна діяльність для багатьох з них і стала зовнішнім стимулом для вдосконалення термінологічної бази режисури у процесі вирішення дидактичних завдань. Врешті, завдяки зусиллям як названих, так і багатьох інших режисерів, постав розлогий, хоча й надзвичайно суперечливий термінологічний апарат сучасного театру.

***

Загалом до історико-етимологічного аспекту термінології можна ставитися зневажливо — така собі, мовляв, емпірична забавка, кунсткамера історії, орієнтована на *виколупування* нікому не потрібних фактів. Насправді це не забавка. Адже саме на театральній лексиці тримаються наші уявлення про театр. У цьому сенсі показовою є не лише присутність, але й відсутність багатьох термінів і понять в історичному лексиконі мистецтва. Приміром, термінів, які стали абеткою сучасного драматичного театру: *дія, подія, конфлікт, зав'язка, кульмінація, розв'язка* тощо. Цих термінів не було ні в античному театрі, ні в театрі середньовіччя. Чи не дає це підстави замислитися про категорії театру, які подеколи видаються нам ледь не універсальними?

У театрі XVI–XVII ст. — втім, не лише в театрі, а й в інших мистецтвах — поки що відсутні естетично забарвлені категорії; у системі естетичних категорій театр починає *оцінюватися* лише з XVII–XVIII ст., отже, реальної потреби у створенні довідкових фахових видань до цих пір ніби й не існувало.

Однак ще у XIII ст. специфіка музичного мистецтва висунула вимогу створення перших музичних довідників (саме з XIII ст. відомий «Dictionarius…» Й. Гарландіа, а згодом і франко-фламандська праця Й. Тинкторіса «Terminorum Musicae Diffinitorium», бл. 1474).

Першим лексиконом, у якому обговорювалися питання театру, був «Ономастикон» лексикографа II ст. н. е. Юлія Полукса, котрий у своїй енциклопедичній праці (всі десять розділів якої починаються з хвали на честь імператора Коммода, а серед інших лексичних перлин наводиться понад п'ятдесят хвалебних ви-

[17] *Лесь Курбас*. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. М. Лабінський. — К., 1988; *Лесь Курбас*. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К., 2001.

[18] *Василько В.* Фрагменти режисури. — К., 1967.

[19] *Верхацький М.* Дні і праця. Листування. Спогади сучасників. — К., 2004.

[20] *Харченко В.* Режисура як мистецтво і професія // Режисер і вистава. — К., 1962.

[21] *Довбищенко* В. Театр. — К., 1984.

[22] *Неллі В.* Про режисуру. — К., 1977; *Неллі В.* Робота режисера. — К., 1962.

[23] *Кісін В.* Режисура як мистецтво та професія. Життя, актор, образ: із творчої спадщини. — К., 1999.

разів на честь імператора і понад тридцять лайливих — на адресу збирачів податків) подає докладний опис давньогрецького театру[24].

У 1754 р. у Парижі видрукувано працю, від якої розпочинається історія нового жанру — перше довідкове видання з питань театрального мистецтва під назвою «Кишеньковий театральний словник…» Антуана де Лері[25]. Згодом жанр театрального словника, з усіма його різновидами, дістане значне поширення у західному театрознавстві. Однак поки що (хоча від цієї дати минуло два з половиною століття) марно шукати цю дату у працях, присвячених революційним змінам у царині театру. Попри те, що подія й справді була революційною — як одна з перших спроб упорядкувати світ театру, нехай поки що лише світу слів, але ж слова — відбитки уявлень, отже, й світу. На відміну від «Поетики» Аристотеля, праць теоретиків шкільного театру і класицизму, зосереджених на *драматичній поезії*, перший театральний (а не драматичний) словник переорієнтовував увагу насамперед на практику сцени. І не будемо вважати випадковим збігом обставин, що саме у ці роки з'являється й праця Франсуа Ріккобоні, у назві якої чи не вперше зафіксовано словосполучення «Мистецтво театру» («L'art du theatre», 1750). Які б закиди ми не робили на адресу цього видання сьогодні, тоді, у 1754 р., це був перший у світі театральний словник, цікавий не лише як зібрання сценічних старожитностей. Передусім це видання унаочнило потребу в упорядкуванні світу театру, починаючи з персоналій і завершуючи самими творами. Згодом це шістсотсторінкове видання визначить один із популярних напрямів у театральному словникарстві: власні імена й назви творів (драматурги, композитори та їхні твори; виконавці; склад театральних труп тощо), де термінологію поки що подано у списку абревіатур на початку видання (*Acad. — Académie Royale de Musique; Ac. — Acte; Ball. — Ballet; Com. — Comédie; Dram. — Dramatique* тощо) та у статтях, присвячених окремим мистецьким явищам.

У 1767 р. у Парижі виходить друком ще одне видання — «Словник паризьких театрів»[26]. Це також довідник акторів, композиторів, драматургів і творів, що виставлялися на французькій сцені. Термінологічні вкраплення на сторінках видання поки що мають випадковий характер і не утворюють системи.

У 1776 р. у Парижі з'явиться наступне довідкове видання з питань сценічного мистецтва: тритомний «Драматичний словник…» С. Шамфора і Ж. де Лапорта[27].

[24] *Павлуцкий Г.* Скенография у греков. Вторая пробная лекция, читанная 11 мая [1888 г.] для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусства. Публикация А. А. Пучкова // Теорія та історія архітектури і містобудування. — Вип. 5. — К., 2002.

[25] *Leris A. De.* Dictionnaire portatif des théâter, contenant l'origine des différens théâtres de Paris. — Paris, M. DCC. LIV [1754].

[26] Dictionnaire Des Théâtres De Paris, Contenant toutes les Pièces qui ont ete representees jusqu'a present sur les differens Theatres Francois & sur celui de l'Academie Royale de Musique: les Extraits de celles qui ont ete jouees par les Comediens Italiens. T. 1–7. — Paris, M. DCC. LXVII [1767].

[27] *Chamfort S.-R.-N. et Laporte J.* de Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célébres, et des Réflexions

Цей довідник, окрім творів, виставлених на французькій сцені, містить ряд термінів, які можна сприймати як прототеоретичні: *Академія королівська музична, акт, актор, алегорія, антистрофа, Арлекін, мистецтво театральне (art théâtral!)* тощо.

У 1787 р. мода на театральні словники дійшла до Російської імперії, де й було видрукувано «Драмматической словарь…», що містив стислу інформацію про російські й іноземні драматичні твори. Незважаючи на те, що це видання сьогодні може сприйматися як доволі курйозне, воно й досі залишається надзвичайно цінним джерелом для вивчення театральної культури XVIII ст. Що ж до курйозності, то вона визначена вже у вартому цитування Передньому слові: «К счастью нашему, время оное переменилось; просвещение торжествует, благонравие и нежность в обхождении; жестокость исчезает, забавы буйственныя оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно…», отже, чи не єдине, на що й досі скаржаться піддані імперії: «для чего на Французском языке есть Anecdote Drammatick, а на Российском нет»[28].

Цього ж року у Парижі вийшла друком праця Шарля Компана «Словник танцю»[29], переклад якої у 1790 р. видано у Росії під назвою «Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам»[30]. Крім *танцовальных*, словник містив терміни *драматичного театру*, а всередині загальних статей подавав тлумачення термінів *експозиція* (*изъяснение або l'Exposition*), *розв'язка* та багатьох інших. Це видання означило новий підхід до словникарства — термінологічний.

У 1802 р. в Лондоні видано «Теспійський словник»[31] з відомостями про «життя та творчість видатних англійських менеджерів, композиторів, коментаторів, акторів і актрис Об'єднаного Королівства». Театральної термінології на сторінках цього видання немає; попри це, воно залишається надзвичайно цінним джерелом для вивчення історії англійського театру. Згодом, у 1805 р., словник перевидано.

---

nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. — Paris, chez Lacombe, 1776.

[28] Драмматической словарь, или Показанія по алфавиту всех Россійскихъ театральныхъ сочинений и переводовъ, съ означеніемъ именъ известных сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и где и въ которое время напечатаны. Въ пользу любящихъ театральныя представленія. — СПб, 1787.

[29] *Compan, Charles.* Dictionnaire de Danse. — Paris, 1787.

[30] *Компан Ш.* Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с фр. — М.: В тип. В. Окорокова, 1790.

[31] The Thespian Dictionary or, Dramatic Biography of the Eighteenth centuty; Containing Sketches of the Lives, Productions, of all the principal managers, composers, commentators, actors, and actress, of the United Kingdom: interspersed several original anecdotes… — London, 1802.

У 1808 р. в польському місті Познань, на території, окупованій Пруссією, друкується анонімний короткий «Словничок театральний» (проте вже в XIX ст. було відомо, що авторами його були тогочасні діячі польського театру Л. Дмушевський і А. Жулковський[32]). Цей словник визначає зміну орієнтирів у театральному словникарстві, адже видання присвячене саме термінології, причому термінології сценічної практики, про що свідчить добір термінів: *антрепренер, актор, акторка, автор, афіша, абонемент, акт, антракт, аматор, анонс, білети, бенефіс, балет, ціна на місця, цензура, декорації, директор, драма, гардероб* тощо.

У Парижі впродовж 1809–1812 рр. тривав друк дев'ятитомного «Драматичного літопису, або Словника театру»[33]. Головну увагу в цьому виданні, як, зрештою, і в усіх його французьких попередниках, було зосереджено на лібрето сценічних творів різних жанрів; інколи — на коротких літературно-сценічним історіях творів, а також біографічні відомості про акторів і драматургів. Окремі терміни на сторінках цієї праці (*зав'язка, фарс* тощо), як і раніше, мають радше випадковий, ніж обумовлений спрямованістю видання характер.

У 1821 р. в Росії з'являється «Словарь древней и новой поэзии» М. Остолопова[34], який з формальної точки зору можна було б залишити поза увагою, якби на його сторінках не приділялась увага термінам драматургії, трактованим з позицій сценічного мистецтва: *акт, антракт, водевиль, драмма, драмматический, действие, эпизод* та ін.

У 1824 р. в Парижі побачив світ ще один «Театральний словник»[35], який істотно відрізняється від попередніх французьких видань, наближаючись до сучасних вимог. У цьому виданні наведено близько тисячі термінів, серед яких: *абонемент, абсурд, акцент, аксесуари, акомпаніатор, акомпанемент, акорд, акробат, акт, актор, акція, адміністратор, афіша, алегорія, альфонс, аматор, амфітеатр, анонс, апломб, аплодисменти, Арлекін, аранжувальник, автор, авансцена, режисура (régie), режисер (régisseur)* та ін. У наступному році виходить друге видання цієї праці.

У 1839–1842 рр. у Ляйпцігу здійснюється видання потужного багатотомного «Загального Театрального Лексикона, або Театральної енциклопедії»[36], де поряд із історичними термінами на кшталт *дитячий театр, королівський театр, пенсія акторська* та ін., присвячені темам, які сьогодні рідко висвітлюються у літературі, подаються розгорнуті біографії видатних театральних діячів тощо.

[32] *[Dmuszewski L., Żółkowski A.]*. Dykcyonarzyk Teatralny. — Poznań, 1808.

[33] Annales dramatiques, ou Dictionnaire general des Théâtres. — Paris. — T. 1–9. — 1809–1812.

[34] Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых Обществ. — Санкт-Петербург, 1821.

[35] Dictionnaire Théâtral, ou Douze cent trente-trois Verites sur les Ditecteurs, Regisseurs, Acteurs, Actrices et Employes des Divers Theatres. — Paris, 1825.

[36] Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler <…>, Altenburg — Lpz., 1839–1842

У 1841 р. у Ляйпцігу водночас із завершенням видання «Загального Театрального Лексикона» виходить друком «Театральний лексикон»[37], авторами якого, як вказано у вихідних даних, були режисер Ф. Дюрінгер та інспектор сцени Г. Бартельс. Історичного складника у цьому виданні майже немає, а інформація, що наводиться у статтях про жанри та інші аспекти театру, не підкріплюються конкретними прикладами. У цілому, поряд із Енциклопедією, видрукуваною у 1839–1842 рр., це видання має доволі скромний, а інколи, коли подає інформацію, що майже не стосується театру, й курйозний характер; так, від літери «А» стаття *Abend* (вечір) перенасичена відомостями про вечір як кінець дня; стаття *Apotheke* (аптека) — інформацією про аптеки, включно ліки й види одеколонів. Проте майже одночасна поява двох нерівноцінних довідкових видань, та ще й видрукуваних в одному місті, дає підстави припустити, що такий тип масового, орієнтованого на глядача і практика сцени довідника, мав у той час підвищений попит. Про це ж вочевидь свідчить й інше видання — щоправда, в іншому жанрі.

У 1854 р. у Парижі опубліковано «Словник містерій…» обсягом майже у півтори тисячі сторінок[38]. У цьому словнику старожитностей подано основну хронологію постановки містерій, а також повні тексти або виклад змісту середньовічних містерій, мораліте, ритуалів, живих картин та інших театралізованих церемоній, фарсів тощо. Цей словник і досі залишається одним із основних джерел дослідження історії театру середньовіччя.

У 1860 р. в Лондоні з'являється «Словник давніх англійських п'єс»[39]. Це науково-популярне видання, цікаве насамперед у жанровому сенсі, і досі залишається важливим джерелом для вивчення історії англійської сцени. У словнику за абеткою подано короткі відомості про час створення й постановку давніх англійських п'єс, однак інформації термінологічного характеру — як щодо драматичних жанрів, так і стосовно структури п'єс — це видання не подає.

У 1878 р. в Парижі видано словник «Мова театру»[40]. Це видання подає доволі чіткі дефініції термінів, а в додатку — низку ордонансів про діяльність театрів і стислу хронологію законодавчих документів у театральній справі. До словника увійшли терміни *академія музична, аксесуар, акорд, акробат, акт, актор, актриса, афіша, аматор, мімодрама, мізансцена, монополія, містерія* тощо.

У 1885 р. в Парижі виходить друком ще одне словникове видання — надзвичайно цікавий як за задумом, так і за виконанням «Ілюстрований історичний

[37] *Düringer, Ph. J. und Barthels H.* Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. — Leipzig, Wigand, 1841,

[38] Dictionnaire des Mystères; ou collection générale de mystères, moralités, rites figurés et cerémonies singilières. — Paris, 1854.

[39] A Dictionary of old English plays existing either in print or in latin manuscript, frpb the earliest times to the close of the seventeenth century; including also notice of latin plays written by English authors. By James O. Halliwell, ESQ., F.R.S. — London, M. DCCC. LX.

[40] La Langue Théatrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des shoses du theatre. Par Alfred Bouchard. — Paris, 1878.

словник театру» Артура Пужена (Arthur Pougin, 1834–1921) — відомого французького музичного і театрального критика[41]. Привабливість видання визначається не лише його обсягом (775 сторінок), але й чіткою структурою і надзвичайно сучасною концепцією театру, покладеною в основу праці. У Додатку до основного тексту подано систематичну таблицю, в якій рубриковано всі терміни, охоплені упорядником. Ці рубрики варті того, щоб їх навести повністю, адже в них чи не вперше в історії театру чітко простежується не лише актуальна й сьогодні концепція видання, але й розуміння театрального мистецтва в цілому. Серед рубрик вирізняються такі: *символи театру; античне мистецтво; оригінальний театр у Франції; історія театру у Парижі; питання фінансування театру (економіка театральна); автор п'єси; поетика театру; основні частини драматичного твору; сцена; постановка (mise en scenè); виконавці; амплуа; обслуговуючий персонал театру; клака; типи персонажів у театрі; маріонетки; акробати; громадські розваги й популярні свята; кінний спорт, перегони, ігри; іншомовні вирази; рубрики, присвячені постановочній практиці театру; рубрики, присвячені адміністративній діяльності й експлуатації вистави; різне; машинерія театральна; освітлення у театрі; міміка актора; музика; жест; афіша; публіка у театрі* та ін. Цей перелік має цінність передусім як свідчення доволі широкої системи естетичних уявлень XIX ст. про мистецтво театру, що віддзеркалено не лише у рубрикації, а й в орієнтованості автора на практичне театрознавство у процесі відбору термінів. Крім того, глосарій цієї праці може бути корисним у процесі укладання сучасних термінологічних словників.

У 1900 р. в м. Сизрань друкується «Театральний словник» Є. Аркадьєва, відомого бібліофіла і букініста, автора першого в Росії «Словника бібліофіла»[42]. За жанром — це короткий тлумачний словник, який у часи його видання, вочевидь, сприймався як невибагливий, простий і т. ін.; однак з роками смак деяких явищ розкривається краще. І те, що вчора видавалося нецікавим і примітивним, сьогодні сприймається як надзвичайно точна ознака часу. Таких прикладів у словнику Аркадьєва багато: «*Артист* — актер, достигший известной степени совершенства; в России это звание законом присваивается только актерам императорской сцены»; «*Арьерсцена* — задняя половина сцены или так называемый *просцениум*»; «*Пьеса боевая* — та, которая не сходит с репертуара и пользуется успехом у публики»; «*Роль бытовая* — в народных пьесах, где тип, на котором лежит печать народа, еще сохранился и его не коснулась цивилизация»; «*Верхи* — раек и другие места на верху театра»; «*Вызов* — требования публикой артиста, удачно исполнившего роль для награждения аплодисментами; в Дрезденском корол. театре, например, на днях установлено, что артисты должны выходить не более трех раз по окончании каждого акта и шести раз по окончании

[41] *Pougin Arthur.* Dictionnaire historigue et pettoresque du Théâtre et desarts qui sy rataccehnt. — Paris, 1885.

[42] *Аркадьев Е.* Театральный словарь. — Сызрань, 1900.

пьесы»; «*Дублер* — заместитель первого исполнителя роли»; «*дебют закрытый* — пробная игра актера не перед публикой, а в присутствии особого театрального комитета. Такой способ практикуется на Императорских сценах»; «*Роли каскадные* — живые, с вольными жестами и намеками, возбуждающие в публике животные инстинкты» і т. ін. З плином часу словник втрачає практичну вартість, однак залишається цінним джерелом до історії побуту й звичаїв театру Російської імперії кінця XIX століття.

У 1903 р. в Лондоні виходить друком «Словник термінів мистецтва»[43], від якого можна було б сподіватися на інформацію про мистецтво театру; однак насправді театральне мистецтво у цьому виданні присутнє лише в його архітектурних елементах (*орхестра*, *просценіум* тощо), а сам театр розглядається як будівля. Утім, це й не дивно: адже на початку XX ст. театр ще не отримав власного місця у системі тогочасних мистецтв.

У 1904 р. в Лондоні побачив світ «Словник драми» В. Давенпорта Адамса[44], у якому, поряд з біографічними даними про театральних діячів і сценічні твори, подано кілька надзвичайно докладних — із цифрами і фактами — статей про акторство як професію, про аматорський театр, аматорську пантоміму та інші аспекти театральної справи.

У 1909 р. також у Лондоні видано енциклопедію «Сцена» Реджинальда Кларенса, що має підзаголовок «Бібліографія п'єс»[45] і містить відомості майже про п'ятдесят тисяч п'єс, видрукуваних і виставлених упродовж п'ятисот років у Англії, а також подає інформацію про першодруки, дати першої постановки драматичних творів тощо.

У 1940 р. в Нью-Йорку оприлюднюється «Театральний Довідник» за редакцією Бернардо Собеля[46]; це видання доволі широко охоплює термінологію драми і театру, що видно на прикладі термінів однієї літери, «А»: *academy, the French; academy of actors; action, actor; actors, medieval; actors, types; actress; agitstuecke; agit-truppe; agon; alto del teatro; amateur; american folk drama; apron; augustuan tragedy* тощо. Поряд із цим вміщено короткі відомості про драматургів, їхні твори та виконавців. Специфічна ознака видання — вкраплення у текст довідника великих оглядових есеїв інших авторів («Сцена як кар'єра» та ін.).

У 1943 р. у Нью-Йорку друкується ґрунтовний «Словник світової літератури» Джозефа Шіплі[47], до якого увійшли не лише фундаментальні літературознавчі

[43] A Dictionary of Terms in Art / Ed and illustrated by F.W. Fairholt. — London, 1903.

[44] A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom and America, from the erliest times to present / W. Davenport Adams. — London, Chhato & Windus, 1904.

[45] The Stage. Cyclopaedia. A Bibliography of Plays. Comp. by Reginald Clarence. — London, 1909.

[46] The Theatre Handbook and Digest of Plays / Ed. by Bernard Sobel, Preface by George Freedley. — N.-Y., 1940.

[47] Dictionary of world literature. Criticizm — Forms — Technique. Ed. By Joseph T. Shipley. — N.-Y., 1943.

статті, присвячені теорії драми (*головні й державні дійства; інтермедія; мораліте; пасійна драма; соті; університетська драма; шкільна драма* та ін.), а й не менш ґрунтовні статті, присвячені театрові (*агон; актор; англійські комедіанти; арена-театр; біомеханіка; конструктивізм; музика і драма; постановка; протагоніст; радіодрама; режисура; система Станіславського; слово й імпровізація; театральна архітектура* тощо). Це видання й досі залишається авторитетним, і не лише в англомовному світі.

У 1951 р. видано потужний «Оксфордський словник театру»[48], який витримав три редакції (1951, 1957, 1967), і п'ять разів перевидавався репринтом. Видання містить понад тисячу сторінок тексту й ілюстрацій у додатку і належить до змішаного типу словників, які тлумачать значну кількість термінів та інформують про діяльність видатних театральних діячів (серед українських театральних діячів, зокрема, толерантну статтю присвячено творчості О. Є. Корнійчука).

У 1952 р. у Нью-Йорку видрукувано скромний «Театральний словник»[49], у якому стисло подано термінологію англійського й американського драматичного, оперного і балетного театру.

У 1957 р. вийшло друком перше видання «Глосарію літературознавчих термінів» М. Х. Абрамса[50]. Станом на 1999 р. це видання було перевидано сім разів. За традицією кращих зарубіжних літературознавчих словників значна увага у цьому виданні приділяється театральним термінам — як у статтях, присвячених окремим термінам, так і у статтях загальних. Приміром, стаття «Література абсурду», якою відкривається словник, значною мірою спирається саме на досвід театру абсурду; за нею наведено статті *act and scene, alienation effect, burlesque, chronicle plays* та ін.

У 1961 р. у Нью-Йорку, видрукувано працю «Мова театру» — словник термінів англійської драми і сцени від середньовіччя до сучасності, що впорядкували Вальтер Паркер Бовман і Роберт Гамільтон Болл. Як зазначали у «Передмові» автори, видання мало на меті зібрати і визначити слова і фразеологізми, з яких складається словник *законної* (*legitimate*) драми у Великобританії; причому, наголошували автори, театральний словник має велике значення «як джерело американського сленгу». Взявши за основу досвід останніх п'ятисот років, упорядники зосередились на *правильному* драматичному театрі, а також на деяких інших формах театрального мистецтва — мінстрел-шоу, пародії, театрі ляльок, балеті, цирку тощо, створивши, таким чином, «вхід і для великої опери, але не для арії, для балету, але не для па-де-де»[51]; вибравши морфологічні аспекти

[48] The Oxford Companion to the Theatre / Rd. by Phyllis Hartnoll. Third ed. — London, Oxforf University Press, 1967.

[49] The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet // by Wilfred Granville. — New York, Philosophical library, 1952.

[50] *Abrams M. H.* A Glossary of Literary Terms. Seventh Ed. — Cornell University, 1999.

[51] Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval

театру, автори залишили поза увагою виконавську техніку, що видається цілком обґрунтованим для обраного жанру.

У 1966 р. у видавництві «Penguin Book» побачив світ кишеньковий «Словник театру» Джона Рассела Тейлора[52] (перевидання — 1970, 1974, 1993). У словнику півтори тисячі статей змішаного змісту, спрямованих на те, щоб зорієнтувати глядача у сучасному театрі — передусім англійському й американському (твори драматургії, визначні постаті тощо). У виданні міститься також кілька десятків коротких статей, у яких розглянуто найактуальніші на час видання праці терміни.

У 1973 р. одне з найпотужніших світових видавництв, яке спеціалізується на науковій літературі, видрукувало «Словник літературознавчих термінів»[53]. Як і у більшості зарубіжних літературознавчих словників, тут також приділяється значна увага різноманітним аспектам театру, зокрема в гаслах: *absurd, action, actor, alienation effect, carnival, comedy, comedy of manners* тощо.

У 1977 р. у Берліні випущено «Театральний лексикон». Це видання напівакадемічного типу, орієнтоване переважно на оглядові статті (приміром, стаття «Китайський театр» охоплює основні жанри і форми цього театру та ін.)[54].

Того самого року видавництво «Penguin Book» опублікувало перше видання «Словника літературних термінів і літературної теорії»[55] (словник перевидавався у 1979, 1991, 1992 та 1998 рр.). За традицією, тут представлено значну кількість театральних термінів — власне, словник відкривається розгорнутою статтею про *Театр Абатства*, а далі розглянуто терміни *academic drama, acroama, act, action, after-piece, agitprop drama, agon, alternative theatre* та ін.

У 1980 р. у Стокгольмі видано дев'ятимовний «Короткий словничок театральних термінів», у якому не тлумачаться терміни, але наводяться їх відповідники різними мовами[56].

Цього ж року ще одне видання театрального словника було здійснено у Франції; йдеться про перше видання «Словника театру» Патріса Паві, що витримало низку перевидань англійською, італійською, польською, російською, українсь-

---

to Modern times. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — New York, Theatre Arts Books, 1961; Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. Second ed. — New York, Theatre Arts Books, 1976.

[52] *Taylor, John Russel.* Dictionary of the Theatre. — Penguin Book, 1966.

[53] *Childs Peter, Fowler Roger.* The Routledge Dictionary of Literary Terms. Based on A Dictionary of Modern Critical Terms, Ed. by Roger Fowler. — London & New York, 1973.

[54] *Trilse, C., Hammer K., Kabel R.* Theaterlexicon. — Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesselschaft, 1977.

[55] The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory. — London, 1977.

[56] Theatre words. An International Vocabulary in nine languages: English, Francais, Espanol, Italiano, Deutsch, Svenska, Magyar, Cesky, Русский. Compiled and editor for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT (Organisation Internationale Des Scenographes Et Techniciens De Theatre). — Stockholm, Sweden, 1980.

кою й іншими мовами[57]. Оригінальність цього видання визначається завданням автора «насамперед зробити зрозумілими надзвичайно заплутані поняття критики» і подати «основоположні питання драматургії, естетики, герменевтики, семіології й антропології». Відтак термінологію театру Паві систематизує за такими рубриками: *драматургія, текст і дискурс, актор і персонаж, жанри й форми, режисура, структурні принципи й питання естетики, сприймання вистави, семіологія.* Акцентуючи увагу на питаннях семіології, Паві створив потужний провокативний чинник для теоретичної думки, що й обумовило популярність цього видання серед читачів багатьох країн, передусім тих, які вже мали історичні словники театру й у цілому існували у розвиненому інформаційному просторі. Іншу оцінку це видання здобуло у країнах СНД, де потреба у виданні словників театру з широким історичним наповненням, які подавали б виклад фактів, а не лише коментарі до них, відчувається вже давно. Відому українському читачеві спочатку з двох російських перекладів, цю працю у 2006 р. було перекладено українською[58]. Саме український переклад виявив проблему відповідників для запозичених з іноземних мов термінів. Російські філологи також звернули увагу на те, що «словник П. Паві має значну кількість лексичних одиниць (684), однак їх кількість є наслідком доволі розмитих принципів відбору, коли спеціальна термінологічна лексика губиться серед інших лексичних одиниць, що лише опосередковано відносяться до сфери театрального мистецтва»[59].

У 1984 р. в Нью-Йорку видано енциклопедичну працю Дж. Бордмена, присвячену американському театрові. Книга надзвичайно інформативна й гарно ілюстрована, а в термінологічному аспекті цікава тим, що подає ґрунтовні історико-теоретичні нариси, присвячені явищам американського театру, формам і жанрам, персоналіям і театральним колективам[60].

У 1985 р. великим авторським колективом за загальною редакцією Джоела Трапідо видрукувано «Інтернаціональний словник театру» (у дослівному перекладі — «Інтернаціональний Словник театральної мови»); згодом словник неодноразово перевидавався, що й не дивно, адже це фундаментальне видання містило лаконічне пояснення близько п'ятнадцяти тисяч термінів, причому не лише з практики сучасного європейського й американського театру, але й з театрів античності та Сходу, шкільної та єлизаветинської драми тощо. Завдяки кількості

[57] *Pavis, Patrice.* Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse theatrale. — Paris, Editions Sociales, 1980; Пави, Патрис. Словарь театра. — Под ред. К. Разлогова. — М., 1991; Пави, Патрис. Словарь театра / Под ред. Л. Баженовой. — М., 2003.

[58] *Паві, Патріс.* Словник театру. — Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, Видавничий центр Львівського національного університету імені І. Франка, 2006.

[59] *Иванова Л.* Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: автореферат автореферат дис… канд. филолог. наук. — Орёл, 2008. — С. 21.

[60] *Bordman G.* The Oxford Companion to American Theatre. — N.-Y.: Oxford University Press, 1984; Bordman, G. M., The Oxford companion to American theatre. Gerald Bordman, Thomas S. Hischak. 3rd ed. — New York; Oxford: Oxford University Press, 2004.

наведених термінів, їх лаконічним інтерпретаціям та посиланням на джерела, з яких вони запозичені, видання є надзвичайно цінним. Однак інколи, враховуючи дефіцит інформації, що його відчувають упорядники будь-якого словника, трапляються прикрі помилки у тлумаченні окремих термінів, що для українського читача особливо помітно на національному матеріалі (приміром, *little Russian play* тут тлумачиться як *українська п'єса XIX ст.*; або *Svis'kyi theatre — ukrainian civil theatre*; *bertep* та ін.)[61].

У 1988 р. у США випущено «Словник драми» Террі Ходгсона[62]. Як зазначає автор у передмові, це видання адресоване широкому колу читачів — студентам, глядачам і фахівцям. Словник обсягом у 430 сторінок охоплює майже півтори тисячі термінів від початків театру до XX ст. і загалом може бути охарактеризований як надзвичайно чіткий і лаконічний.

У 1992 р. в США видрукувано ще лаконічніший «Словник термінів драми і театру»[63], в якому наведено понад сімсот п'ятдесят термінів.

Того ж року в США з'являється тритомний «Інтернаціональний Словник театру»[64] (перший том присвячено п'єсам, другий — драматургам, третій — акторам, режисерам і сценографам).

У 1993 р. видавництво Кембриджського університету видрукувало «Кембриджський путівник по американському театру»[65], орієнтований на інформацію стосовно персоналій і творів американської сцени; серед них — статті, присвячені практиці постановки на американській сцені п'єс найвизначніших, на думку упорядників, драматургів — Брехта, Чехова, Гілберта і Саллівена, Ібсена й Шекспіра та багатьох інших.

У 1997 р. в Лодзі виходить друком дослідження Терези Ярошевської «Словник ренесансного театру у Франції»[66]. Ця праця належить до жанру історико-етимологічного дослідження, практичним результатом якого є ґрунтовний словник французького театру вказаного періоду. На перший погляд може видатися, що завдання цієї праці має надзвичайно локальний характер; однак насправді це засадниче дослідження, адже його спрямовано на вивчення лексики, яка невдовзі пошириться в усьому світові й визначить формування уявлень про театр в інших країнах.

[61] An International Dictionary of Theatrical Language / ed. by Joel Trapido, Edward A. Langhas, and James R. Brandon. — Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

[62] *Hodgson, Terry*. The Drama Dictionary. — N.-Y. New Amsterdam Books, 1988.

[63] NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms. — Lincolnwood, IL: National Textbook Company, 1992.

[64] International Dictionary of Theatre 3 vols. — Chicago: St. James Press, 1992. — Vol. 1 — Covers Plays, Vol. 2 — Playwrights, Vol. 3 — Actors, Directors and Designers.

[65] Cambridge Guide to American Theatre // Ed. By Don B. Wilmeth and Tice L. Miller. — New York, 1993.

[66] *Jaroszewska, Teresa.* Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Lódź, 1997.

У 1999 р. з'являється праця, яка свідчить про те, що видання галузевих історико-етимологічних словників перетворюється на сталу тенденцію: це «Словник постановочної практики (1580–1642)» Алана Дессена і Леслі Томсона[67].

У 2001 р. видано інтернаціональну енциклопедію під назвою «Acting», що можна перекласти як «Дійства»[68]. В оглядових статтях поєднано жанровий принцип з географічним, а тому видання охопило широке коло явищ видовищних мистецтв. Серед гасел праці наведено: *Absurdism, Abua Masquerade, Acropolis, Action song, Actors studio, Actual death in the theater, Adavus, African American Theater, African Ballets, Alienation effect, American negro theater, Anagnorisis, Ancient greek theater, Ancient mime, Ancient Pantomime* та ін.; український театр представлено у статті *Soviet Union*.

У 2002 р. виходить друком «Словник театру XX століття»[69], орієнтований переважно на персоналії, поряд з якими, однак, наведено й окремі терміни, що характеризують саме театр XX ст.: *adaptation / translation, agitprop, alternative theatre / alternate theatre, amateur theatre, anti-play, arena stage, avant-garde, awards and prizes* та ін.

У 2003 р. у Варшаві видано «Енциклопедію польського театру»[70], в якій подаються історичні відомості про польський театр від XIII до XXI ст., розглянуто його основні форми й жанри, найвидатніші персоналії та їхні твори. Причому видання надзвичайно інформативне саме з точки зору термінології. Так, серед сімдесяти гасел на літеру «А» понад сорок відведено термінам: *абонемент, акомпанемент, адаптація сценічна, адепт, афіша театральна, акція, акт, актор, акторка, актороманія, альманахи театральні, алюзія, амант, амантка, амфітеатр, анімація театральна, аніматор, анонс, анонсер, ансамбль, антагоніст, антракт, антрепренер, антреприза, антропологія театру, антидрама, антипролог, антитеатр, апарт, апотеоза, архітектура театральна, арена, аргумент, артист, артистичний, аудитор, автомати, автор* та ін. Серед персоналій цієї самої літери чільне місце відведене королям, Августові II (1670–1733) й Августові III (1696–1763), під патронатом яких відбувалося становлення національного театру, а також режисерам, зокрема Ервіну Аксеру та ін. Серед сценічних творів — вистава «Apocalypsis cum figuris» Є. Гротовського. Попри те, що словники, присвячені національним театрам, доволі популярні в західному світі, цей тип видання справляє суперечливе враження. З одного боку, він потребує надзвичайно виваженого відбору персоналій і творів, а з іншого — буквально приречений на те, щоб адаптувати загальноєвропейські терміни й по-

[67] *Dessen Akan C.* and *Leslie Thompson*. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge University Press, 1999.

[68] *Osnes, Beth*. Acting. An International Encyclopedia. — ABC-Clio Inc., 2001.

[69] The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — London — New York, 2002.

[70] *Frankowska, Bożena.* Encyclopedia teatru polskiego. — Warszawa, 2003.

няття до умов національної сценічної практики. Адже всі наведені вище терміни на літеру «А» дотичні не лише до польського, але й до загальноєвропейського театрального лексикону; а відтак значення словника національного театру виходить за межі, визначені його назвою. Хоча авторка цієї праці надзвичайно переконливо подолала названі проблеми, ілюструючи кожен з термінів прикладами з історії саме польської сцени, видання яскраво продемонструвало прикмету, наявну в усіх «локальних» словниках, а саме: нелегітимність термінологічних обмежень певної національної школи щодо явищ театру загальноєвропейського зразка. Натомість цей принцип стає ефективним у разі його застосування до явищ хоча б відносно замкнених театральних культур (театр Кабукі, Hoo, «чорний театр» тощо). Адже жодне помітне театральне явище не може бути локалізоване надто жорстко у просторі й часі (у даному разі — в умовах саме польської театральної культури); зазвичай воно має тенденцію до експансії (а надто у сьогоднішньому глобалізованому світі); за необхідності воно трансформується, проходить етапи якихось мутацій тощо. До таких перетворень, уважно відстежених авторкою, належить, зокрема, ґенеза театральної режисури. Не заперечуючи поширеної точки зору про те, що режисура — витвір XIX ст., дослідниця подає короткий нарис історії професії від початку, з часів античності, і навіть вказує прізвище першого відомого польського режисера, постановника «Iudicium Paridis» 1522 року у Вавелі. А далі стаття «Stanisław z Łowicza» починається зі слів: «pierwszy w Polsce reżyser znany z imienia <…> Inscenizował 1522 sztuke…» Надзвичайно цінним складником цього видання є історико-етимологічний аспект термінології. Так, у статті «Актор» подано історичні відомості щодо появи у Польщі термінів, у яких віддзеркалюється діяльність актора: *йокулятор* (1235), *кугляр* (1424), *шпільман* (1424), *престижітатор* (1489), *грач* (1588), *блазень* (1532) та ін.

У 2004 р. видавництво «Penguin Book» видало ще один «Словник театру»[71]. На відміну від свого попередника, неодноразово перевиданого «Словника театру» Джона Рассела Тейлора («Dictionary of the theatre», 1966, 1970, 1974, 1993), нове видання охоплює понад п'ять тисяч коротких, у кілька рядків, статей різних жанрів. Це переважно інформація про авторство, час написання п'єс, діяльність сценічних діячів тощо. Окремі, інколи рідкісні історичні й теоретичні терміни, вкраплені у видання (*abele spelen, act, act drop, actor, agon, amateur theatre, Theatre of the absurd* та ін.), відзначаються чіткістю дефініцій.

У 2005 р. з'являється новий, надзвичайно перспективний тип довідника: «Ключові концепти у драмі й видовищі»[72]. Особливість цього видання зумовлена тим, що терміни подаються не суцільно за абеткою, а за тематичними блоками: терміни текстуальні, видовищні, виробничі (постановочні), сценічні і критичні. Так,

[71] The Penguin Dictionary of the Theatre by Jonathan Law. — Penguin Book, 2004.

[72] *Pickering, Keneth.* Key Concepts in Drama and Performance. — Palgrave Macmillan, 2005.

у блоці текстуальних концептів представлено *Absurdism / Theatre of the Absurd, Act, Action, Allegory, Anti-hero, Aristotelian (or Neo-classical) unities, Climax, Comedy* та ін. У блоці видовищних концептів *(Performance Concepts)* розглянуто: *Acting styles, Action, Actor / acting, Alienation, Character, Chorus, Commedia dell'arte, Conventions, Energy* та ін.

Цього ж року Е. Барба і Н. Саварезе здійснили перше видання «Словника театральної антропології»[73], у якому подали ґрунтовний виклад основних понять антропологічної школи: *анатомія, стажування (навчання), баланс, дилатація (поширення), драматургія, енергія, еквівалентність, євразійський театр, вправи, обличчя й очі, нога, руки, історіографія, монтаж, ностальгія, бездіяльність (omission), опозиція, органічність, преекспресивність, реставрація і поведінка, ритм, постановка і костюм, техніка* та ін. Згодом видання перекладено багатьма мовами[74].

У 2005 р. видавництво Вроцлавського університету видало працю Рафала Ковальчика «Російське театральне словникарство у порівнянні з польським»[75]. Результатом цього ґрунтовного дослідження стало формування російсько-польського словника театральних термінів, найцікавіша частина якого — терміни, що не мають прямих відповідників у польській та російській мовах (*постановка — inscenizacja, reżyseria; режиссёрский экземпляр — scenariusz reżyserski* тощо).

У 2006 р. у Польщі вийшов друком «Словник театру» кандидата наук Даріуша Косинського[76], скромно позиціонований автором як «науково-популярна публікація», котра «у синтетичний спосіб подає відомості з теорії, історії й практики сценічного мистецтва». Обравши за взірець «The Concise Oxford companion to the Theatre» та німецький «Theaterlexicon», автор розділив свою працю на три частини: «Поетика й інституції», «Особи» і «Твори». До першої термінологічної частини увійшло близько шестиста гасел, серед яких і власні назви театральних колективів (*Abbe Theatre, Actors Studio, Aleksandryjski Teatr w Peterburgu* та ін.). Хронологія поданих автором термінів починається від афінського *агону* і закінчується *постдраматичним театром*. Надзвичайно важливою є група термінів, які надто вільно вживаються в українському театральному лексиконі: *драма несценічна, етнодрама, інсціпієнт, паратеатр, прототеатр, ретеатралізація театру* та ін.

У 2007 р. Марія Рутковска видала у Познані працю «Термінологія драми й театру в польськім Просвітництві»[77]. Для українського дослідника історії театру це видання є одним з найцікавіших, адже польський та український театр мають

[73] *Barba Eugenio, Savarese Nicola.* A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of Performer // by Eugenio Barba and Nicola Savarese. — London, New York, 2006; *Barba Eugenio, Savarese Nicola.* Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru. — Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2005.

[74] *Барба Эудженио, Саварезе Никола.* Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. — М., 2011.

[75] *Kowalczyk, Rafał.* Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2005.

[76] *Kosiński D.* Słownik teatru. — Zielona Sowa, 2006.

[77] *Rutkowska M.* Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

багато спільних термінів, не кажучи вже про існування польського театру в Україні, що також обумовило взаємовплив термінів (у цьому виданні, приміром, натрапимо на терміни *gracz* і *graczka* — актор і акторка; *igraczka* — акторка і коротка забава; *sielanka* — пасторалька, еклога, пастуша драма; *firanka* — театральна завіса та ін.). Цінність видання визначається, однак, не лише цією обставиною, а й жанровими особливостями дослідження. Ця дбайливо зібрана колекція сценічних старожитностей на сімсот сторінок охоплює понад дев'ятсот термінів, серед яких представлені загальноестетичні категорії, засадничі й технічні терміни театру з посиланнями на першоджерела і прикладами вживання термінів. Цей тип видання можна вважати одним з найперспективніших.

У 2006 р., в серії історичних словників літератури й мистецтва видано «Історичний словник японського традиційного театру»[78], в якому наведено терміни традиційного сценічного мистецтва, а також відомості про видатних театральних діячів та їхні твори.

У 2008 р. серія поповнилась виданням тому «Модернізм»[79], де подано відомості про видатних діячів театру, їхні твори, хронологію (1860–1930) і терміни, що характеризують саме цей період (*actor-manager, agent, amateur theatre, animals, attraction* тощо), та історичним словником «Бродвейського мюзиклу»[80].

Окрім наведених довідкових видань, деякі фундації постійно видають словники нових термінів. Серед них: багатомовне ілюстроване видання «New Theatre Words», видрукуване OISTAT (Organisation International des Technicians et Architects de Théatre); «The Batsford Dictionary of Drama»; «Cambridge Guide to Theatre»; «Dictionary of the Performing Arts»; «Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, Analysis»; «International Dictionary of Theatre»; «McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in Five Volumes»; «Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance»; «The World Encyclopedia of Contemporary Theatre» та ін. Змістовні статті про театр із значною кількістю театральних термінів увійшли до таких видань, як «The Encyclopedia Americana. International edition», «The New Encyclopædia Britanica», «The World Book Encyclopedia». Із розвитком цифрових технологій дістають поширення театральні мультимедійні видання. До цього слід додати також величезну кількість популярних європейських Інтернет-видань, на сторінках яких висвітлюються питання театральної термінології (приміром, «Theatrecrafts.com Glossary of Technical Theatre Terms», «Podręczny słownik terminów teatralnych» та ін.[81]).

---

[78] *Leiter Samuel L.* Historical Dictionary of Japanese Theatre. Historical Dictionary of Literature and the Arts. — Lanhamm, Maryland, Toronto, 2006.

[79] *Ficher James, Hardison Londre Felicia.* American theatre. Modernism. Historical Dictionary of American Theatre. — Lanhamm, Maryland, Toronto, 2008.

[80] *Everett William A., Laird Paul R.* Historical Dictionary of the Broadway Musical. — Lanhamm, Maryland, Toronto, 2008.

[81] *Miłkowski, Tomasz.* Podręczny słownik terminów teatralnych // Словник Томаша Мілковскі

Крім того, у другій половині XX ст. сформувалась особлива галузь історіографії, яка у Німеччині дістала назву *Begrifsgeschichte* — Історія понять. Новий підхід виявився надзвичайно плідним і перспективним, що підтверджено низкою досліджень історичного і порівняльного аспектів термінології, а сама тенденція до вивчення тих або інших явищ крізь призму слів (метафор, порівнянь, термінів, понять тощо) — стає дедалі помітнішою. Врешті, важко залишити поза увагою ті зусилля, що їх спрямовували й продовжують спрямовувати вчені різних країн на створення словників театральних термінів, про що свідчить також надзвичайно цікава тематика наукових праць[82].

на сайті польського відділення Міжнародної асоціації театральних критиків (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Teatralnych — Association Internationale des Critiques du Théâtre, International Association of Theatre Critics) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.aict.art.pl.

[82] *Берков П. Н.* К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков. — Тр. отд. древнерусской лит-ры. — Т. 11. — М.–Л., 1955; *Борев Вл.* Терминологический словарь // *М. Я. Поляков*. Теория драмы: Учебное пособие. — М., 1980; *Владимиров С.* К истории понятия «режиссура» // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного ин-та театра, музыки и кинематографии. — Л.,1976. — Вып; *Иванова Л.* Из опыта создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Вестник Челябинского гос. ун-та. — 2007. — № 5; *Иванова Л.* К вопросу о специфике учебного словаря театральных терминов // Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы VIII междун. науч.-метод. конф. — Уссурийск: Уссурийский гос. пед. ун-т, 2006; Иванова Л. Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: автореферат дис… канд. филол. наук. — Орёл, 2008; Иванова Л. Место словаря театральных терминов среди других типов словарей // Полифилология-6: Сб. науч. стат. — Вып. 6. — Орёл: Орловский гос. Ун-т, 2006; Иванова Л. О методике составления учебного словаря-минимума по теме «Театр» // Актуальные вопросы подготовки специалиста в контексте современных преобразований: материалы Всерос. науч.-практ. семин. — Орёл: Орловский государственный университет, 2006; *Иванова Л.* Предпосылки создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Актуальные проблемы современной лингвистики. Тихоновские чтения: материалы международной научной конференции, посвящённой 75-летию профессора А. Н. Тихонова. — Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2006; *Иванова Л.* Язык Станиславского как источник терминологии театрального искусства // Русский язык XIX века: от века XVIII к веку XXI: Материалы II Всероссийской научной конференции, 17–20 октября. — СПб., 2006; *Ильин И.* Постмодернизм: Словарь терминов. — М., 2000; *Кимягарова Р.* Драматический словарь 1787 г. — еще один источник для изучения русского языка XVIII в. // Вопросы русского языкознания. — М.: МГУ 1980. — Вып. 3; *Кимягарова Р.* Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века: Автореферат дис. … канд. филол. наук. — М.: МГУ, 1970; Кимягарова Р. Из истории формирования театральной терминологии (Действующее лицо) // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1972. — Вып. 7, 93; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии (Сцена) // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1976. — Вып. 8, 95; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии в русском языке. «Акт о Калеандре и Неонильде» // Русская историческая лексикология и лексикография. — Л.: ЛГУ, 1983. — Вып. 3; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии в русском языке конца XVII — середины XVIII вв. // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1981. — Вып. 9, 90; також статті Кимягарової Р. С. з історії театральної термінології у журналі «Русский язык в школе» («грим» — 1966, № 1; «диалог» — 1968, № 6;

Зрозуміло, стислий огляд зарубіжних театральних словників, виданих упродовж XVIII — початку XXI ст., охоплює лише деякі з цих видань. Однак і крапля віддзеркалює океан. І в цій краплі ми бачимо основні тенденції театральних словників, які можуть бути окреслені в таких функціях: каталогізація; дослідження етимології й ґенези термінів і явищ; інтерпретація й систематизація.

Залежно від пріоритету однієї з функцій, можна диференціювати жанрові різновиди театральних словників.

Це біографічні, жанрові (або видові), репертуарні, історико-етимологічні, термінологічні й синтетичні словники. Серед них вирізняються:

— короткі тлумачні й мовні словники (в них подається стисла інформація щодо того або іншого терміна);

— короткі довідники окремих жанрів (містерій, опери, балету тощо) та вибіркові популярні словники (де наводяться переважно актуальні терміни, інколи — історія написання й сюжети популярних творів світового репертуару, зміст популярних монографій тощо);

— колективні словники й багатотомні енциклопедії, над якими зазвичай працюють цілі авторські колективи під керівництвом провідних учених, та *строматний*, за визначенням В. Бичкова, тип видання, який створює ілюзію *об'єктивності — колективного розуму*[83]; насправді ж він радше демонструє принцип *групової суб'єктивності* у розрізненій структурі.

Водночас із цим вирізняються авторські або принаймні адаптовані, пропущені крізь призму сприйняття одного автора, словники; такі видання зазвичай мають

«интермедия», «драма» — 1969, № 1; «ложа», «актер-комедиант», «занавес» — 1969, № 3; «пьеса, спектакль» — 1969, № 6; «труппа» — 1971, № 3; «водевиль» — 1973, № 4; «марионетка» — 1974, №3, «амплуа» — 1976, № 5); *Ливнев Д., Зверева Н.* Словарь театральных терминов. Создание актерского образа. — М., 2007; *Литосова М.* Наиболее употребительные термины и их словосочетания по искусству (Мастерство актера и режиссера): Учебное пособие для студентов-иностранцев театральных вузов. — М., 1977; Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учеб. пособие. — М., 1961; *Миронова М. Р.* Лексико-семантические и лингвокультурные особенности формирования театральной лексики в английском и русском языках. Автореферат дис. … канд. филол. наук. — Краснодар, 2007; *Морозова Г.* Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов. — М., 1999; Русско-английский и англо-русский словарь театральных терминов / Сост. И. Ступников. — СПб, 1995; «Система» Станиславского. Словарь терминов. Сост. Н. Балатова, А. Свободин. — М., 1994; *Топорская А.* Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства. — Автореферат дис. … канд. филол. наук. — М., 1997; *Филлипов В.* К терминологии музыки и театрального искусства // Исследования по словообразованию и лексикологии древнего языка. — М., 1969; *Чурилова И.* Неологизмы в театральной терминологии английского языка конца XX — начала XXI вв. Автореферат дис. … канд. филол. наук. — Омск, 2007; *Bujanski, Jerzy Ronard.* Slownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wroclaw, Uniwersytet Wroclawski, 1971; *Jaroszewska* T. Le lexique theatral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane. — 2000. — № 116. — pp. 438–455.

[83] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. Бычкова. — М., 2003. — С. 10.

вибірковий характер і подають лише основні, з точки зору запропонованої автором системи, терміни і поняття у фундаментальних статтях, залишаючи на маргінесі терміни другорядні. Подібні видання містять зазвичай до тисячі словникових статей; інколи вони тяжіють до коментування явища замість його фіксації, що, безумовно, має надзвичайну пізнавальну цінність, однак лише у разі, якщо поряд є довідник, у якому чітко окреслено саме явище, його історична та видо-родова ґенеза, зв'язок із іншими явищами тощо.

Далі можна вирізнити пошуковий тип видання, зазвичай представлений працями, в яких здійснено спробу систематизації нових термінів і понять, а інколи — навіть надання статусу терміна наявним лексемам; до цього типу слід віднести й довідники, в яких подається систематичний виклад основ певної школи, таких, як створений Е. Барба і Н. Саварезе «Словник театральної антропології».

Окремо слід вирізнити історичні лексикони та історико-етимологічні словники, популярність яких з роками зростає.

Потребу в систематизації історико-теоретичного знання, а отже й термінології, відчували, однак, не лише діячі західного театру.

***

У 1920–1930-х рр. упорядкування практичної термінології театру розпочалося в режисерських майстернях, якими керували Всеволод Мейєрхольд і Лесь Курбас; проте домінування практичних завдань у діяльності майстерень стало на заваді здійсненню їхніх планів. Паралельно продовжував роботу над термінологією власної *системи* К. Станіславський. Однак, починаючи з кінця 1920-х, коридор пошуків ставав дедалі вужчим.

У цьому контексті вельми показовою є доля терміна *театральна система*, теоретично обґрунтованого О. Гвоздєвим[84] та Я. Мамонтовим[85], що заклали основу для створення ґрунтовної теорії театру. Однак у 1932 р. саму концепцію *театральних систем* було піддана нищівній критиці з боку теоретиків РАПП — О. Афіногенова, Ю. Либединського та інших, а відтак і цілу наукову школу звинувачено у формалізмі та пристосуванстві. У тому самому році Гвоздєв був змушений виступити зі *спокутною статтею* в журналі «Советский театр» (1932, № 5), після якої вже до самої своєї смерті, що настала 1939 року, займався вивченням історії новітнього й сучасного театру. У зв'язку з цими обставинами зазнала по-

[84] *Гвоздев А.* О смене театральных систем // О театре: Сб. статей. — Л., 1926. — Вып.1.

[85] *Мамонтов Я.* Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Я. Мамонтов. Театральна публіцистика. — К., 1967; *Мамонтов Я.* Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Рад. театр. — 1930. — № 3–5; *Мамонтов Я.* Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: У 6 т. — Х.-К., 1930. — Т. 6; *Мамонтов Я.* Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — № 14, 15, 18, 22; *Мамонтов Я.* Театральна публіцистика. — К., 1967.

дальшого замовчування й системна теорія Я. Мамонтова, викладена у його працях початку 1930-х рр., — «Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів)» і «Драматургія І. Тобілевича». Цим частково може бути пояснено й долю термінологічної спадщини П. Руліна.

Усвідомлення термінологічних і теоретичних проблем дало право Вс. Мейєрхольдові скептично ставитися до театрознавства як наукової дисципліни. «Ви кажете *театрознавство*, — зневажливо зауважив він, — а я не знаю, що це таке. Вчені сперечаються між собою про далекі, кінцеві висновки науки, але всі згодні, що при температурі у сто градусів вода кипить. А в нашій галузі ще не встановлені подібні азбучні істини. В усьому цілковита різноголосиця! Перше завдання так званого *театрознавства* — встановлення єдності термінології й формування *азбучних істин*. Лише тоді воно може претендувати на те, щоб називатися наукою»[86].

Після Першої Всесоюзної режисерської конференції (1939) у центрі уваги практиків, а отже, й теоретиків театру опинилися проблеми поглиблення й удосконалення *системи* Станіславського. Відтак на перший план були висунуті категорії *реалізму, народності, патріотизму, психологізму*. Водночас постала й проблема втілення образу *позитивного героя*, яку обговорювали під час з'їзду письменників та режисерської конференції. Починаючи з 1950-х рр. цю роботу продовжують учні Станіславського та вихованці створеної ним театральної школи, які зосереджують увагу на тлумаченні, вдосконаленні та пристосуванні *системи* до мінливих вимог радянського театру (Б. Захава, М. Горчаков, М. Кнебель, Г. Товстоногов, П. Єршов, О. Поламішев та ін.). Саме завдяки їм і було створено надзвичайно тонко диференційований понятійний апарат *системи*.

Складніше розгортався процес формування історико-теоретичної термінології, що вказує на один із парадоксів сучасного театру. Суть цього парадоксу полягає в тому, що теоретичні дисципліни у сфері фахової діяльності, на відміну від практики, не виробили власної термінології; вони спираються частково на понятійний апарат літературознавства, частково — на термінологію філософії, соціології, семіотики, врешті, й театральної практики, що, як не дивно, найперше збагачує теорію театру та його термінологію.

Активний фаховий словник сьогодні на дев'яносто відсотків складається з термінів і понять, упроваджених практиками театру, — передусім режисерами й антрепренерами, потім — сценографами й акторами, які, керуючись фаховим досвідом і здоровим глуздом, удосконалювали методологію театру, а відповідно і його словник. В українській мові ця термінологія здебільшого запозичена з греко-латинських, романо-германських, англійських, польських і російських джерел. Адже термінологія сучасного театру віддзеркалює історію панування та впливів — спочатку грецького, далі — римського, італійського, французького й німецького, потім російського, польського, англійського й американського театрів.

[86] *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 276.

У цьому сенсі домінування іншомовних термінів є маркером визначення центрів світової театральної культури, а біографія термінів — маршрутів її поширення.

Щодо практики (а вона єдина, врешті, має сенс), то переважання ужиткової термінології — явище позитивне. Однак, по-перше, це утворює парадоксальні міждисциплінарні стосунки між базовою термінологією режисури і театрознавства, майстерністю актора та сценографією. Так, базові терміни режисури — це *дія і подія* (вихідна, головна тощо), тоді як театрознавство оперує рідковживаними в режисурі термінами *зав'язка, кульмінація, розв'язка* тощо. По-друге, подібний стан речей упродовж тривалого періоду виявляє брак достатньої кількості фундаментальних досліджень, присвячених питанням теорії театру, історії його мистецьких та організаційних форм, методів, тобто досліджень, у яких і мусила б формуватися система основних категорій, термінів і понять сучасного театру. Відсутність таких досліджень свідчить про непривабливість жанру.

Утім, ця непривабливість обумовлена історично. Адже формування термінологічної системи здійснювалося на тлі становлення методології нового мистецтвознавства, один з найголовніших принципів якого, за Сталіним, полягав у тому, щоб, аналізуючи й *оцінюючи* твори мистецтва, «оперувати у художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями, як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне* тощо»[87].

Не дивно, що й визначення *радянського театру* в контексті тодішньої критики було ототожнене з *достеменним театром* (скажімо, для Я. Мамонтова *справжній театр — театр масовий, оргійний*). Невдовзі політичні ярлики (*безідейність, формалізм, антихудожність*) перетворилися на *фахові терміни*, поряд з якими, звісно, функціонували й різноманітні форми схвалення — *реалізм, психологізм, народність, ідейність* та ін.

Відтак літературоцентристський (або драмоцентристський) підхід витіснив підхід практичний, театральний; розгляд творчості драматургів витіснив аналіз явищ театру. Так, *поза історією* опинилися ключові історико-теоретичні проблеми театру: *історія абонементів; зміна соціального статусу актора (і в широкому сенсі — митця); історія амплуа; історія афіші; історія форм організації успіху вистави (клака та ін.); історія стилів і манер виконання; історія технічних винаходів театру; історія паратеатральних видовищ у їх зв'язку з театром; історія «нетрадиційних» або й «нелегітимних» форм театру (статичний театр, театр мальованих картин); історія театральної освіти; історія театральної критики; історія театральної цензури; історія театральних професій (драматург, актор, режисер, суфлер); репетиційна практика в її історичному поступі* тощо. У цьому контексті пошук інформації про, скажімо, *штанкет*, історію його впровадження й використання перетворюється ледве не на науковий подвиг (хоча історія штанкета могла б зробити історію театру набагато зрозумілішою,

[87] *Громов Е.* Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — С. 81.

ніж мистецтвознавчі рефлексії з приводу творчості Шекспіра; так само, як історія *клаки* або системи розповсюдження квитків, цін на квитки і гонорарів; так само й історія театральної термінології може розповісти про театр, зміну його стилів і напрямів, манер гри й організаційних принципів значно більше, ніж найдотепніші фантазії за межами фактів). Хіба, зрештою, існує важливіший сюжет для історії театру, ніж той, що розповідає про його успіхи і провали, народження нових ідей і концепцій, термінів і понять, винаходів і відкриттів?

Можливо, усвідомлення цієї проблеми спонукало групу радянських театрознавців ініціювати підготовку п'ятитомної (з окремим додатком) «Театральної енциклопедії» (1961–1967) — першого в СРСР науково-довідкового видання з питань театрального мистецтва, що мало на меті висвітлення питань історії й теорії театру від давнини до сучасності. До цієї енциклопедії увійшли статті про основні види, форми і жанри театрального мистецтва — драму, оперу, балет, оперету, музичну комедію, дитячий театр і театр ляльок, цирк та естраду. Низка статей містить зведений довідковий матеріал (наприклад, *Гастроль, Журнали, Декади, Всесвітні фестивалі* та ін.). Ця енциклопедія й досі залишається єдиним і найкращим довідниковим виданням на теренах колишнього Радянського Союзу, хоча їй притаманні і літературоцентризм, і тенденційність у висвітленні багатьох питань, а намагання дотриматись академічного стилю викладу змусило авторів і упорядників залишити поза увагою значну кількість термінів, інформація про які або видавалася непевною, або могла створити небажаний контекст для тогочасних мистецьких доктрин[88].

Майже одночасно з виданням «Театральної енциклопедії» було видрукувано навчальний посібник словникового типу — «Майстерність актора у термінах і визначеннях К. Станіславського» (1961). Це видання містить понад двісті термінів і безперечно відіграло значну роль, принаймні з точки зору каталогізації мови «системи» та наявного в ній лексичного матеріалу[89].

Однак принципово жодне з цих видань не могло змінити ситуації й вирішити термінологічну проблему в сенсі систематики. Передусім тому, що наведені видання залишили поза увагою значну кількість фахових термінів. Так, упорядники «Театральної енциклопедії» зосередились переважно на історії та її персоналіях, тоді як упорядники «Майстерності актора» — виключно на термінології Станіславського у висловлюваннях самого ж Станіславського (що виправдано завданням цієї праці). Але за останні роки наші уявлення і про історію театру, і про його теорію істотно змінилися, а тому й перелічені праці, принаймні у своїй теоретичній частині, вже не видаються достатніми.

Перші театральні словники в Україні, якщо не брати до уваги намірів Леся Курбаса та Інституту Української Наукової Мови при Українській Академії наук, по-

[88] Театральная Энциклопедия: В 5 т. — М., 1965.

[89] Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Уч: пособ. — М., 1961.

чали укладати лише в останній чверті XX століття[90]. Кожна з цих праць мала свої чесноти й вади, здебільшого зумовлені накладом, обсягом, обраними аспектами й скромними завданнями, що їх ставили перед собою автори.

Однак ситуація відчутно змінилася впродовж останніх років.

У 2006 р. Видавничий центр Львівського національного університету ім. Івана Франка видрукував переклад «Словника театру» Патріса Паві[91].

У 2007 р. в Одесі вийшов друком «Сучасний театрально-драматичний словник» А. Баканурського та А. Овчинникової. Це видання містить близько чотирьохсот термінів і, активно використовуючи досвід різних авторів, у тому числі й попередніх словників, орієнтоване «не лише на вузьке коло фахівців у галузі театрального мистецтва, а й культурологів, мистецтвознавців, студентів творчих і гуманітарних мистецьких закладів, шанувальників театру»[92]. Особливість цього видання полягає в його культурологічній орієнтації й упровадженні в науковий обіг значної кількості нетрадиційних для театру термінів (*аберація сценічна, алгоритм театральний, артефакт, афективний спогад, бінарність сценічна, гіперрозуміння театральне, європоцентризм театральний, мемуари театральні, мода театральна, мораль театральна, морфологія театру, неологізми театральні, нігілізм театральний, службовий вхід, еротика сценічна* та ін.), що наочно демонструє динаміку сучасних уявлень про театр і дає потужний поштовх для подальшого осмислення термінологічної проблеми.

Починаючи з 2009 р. серію театральних лексиконів за окремими напрямами видав автор цієї праці[93].

У 2009 р. значним як для театральної літератури накладом у п'ять тисяч примірників було видано «Театрально-драматичний словник XX століття» А. Баканурського і В. Корнієнка[94]. Це видання містить близько чотирьохсот гасел, «що не втратили актуальності або виникли переважно у XX столітті», й адресується «культурологам і мистецтвознавцям, студентам творчих вузів і гуманітарних навчальних закладів, усім шанувальникам театрального мистецтва», включаючи «аматорів те-

---

[90] Методические указания по использованию режиссерской терминологии / Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук П. И. — К., 1986; Терминологический минимум режиссера / Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук П. И. — К., 1988; *Барабан Л., Дятчук В.* Український тлумачний словник театральної лексики. — К., 1999; Краткий словарь театральной лексики / Сост. В. Дубичинский, С. Клебанова. — Х., 1993.

[91] *Паві, Патріс.* Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, 2006.

[92] *Баканурский А., Овчинникова А.* Современный театрально-драматический словарь. — Одесса, 2007.

[93] *Клековкін О.* Theatrica / Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII ст.: Лексикон. — К., 2009; *Клековкін О.* Theatrica / Практика сцени: Лексикон. — К., 2010; *Клековкін О.* Theatrica / Морфологія: Лексикон. — К., 2010; *Клековкін О.* Theatrica / Histrionia: Лексикон. — К., 2011; *Клековкін О.* Theatrica / Українські старожитності. Матеріали до словника. — К., 2011; *Клековкін О.* Theatrica / Антитеатр: Ідеї. Винаходи. Форми. Лексикон. — К., 2012.

[94] *Баканурський А., Корнієнко В.* Театрально-драматичний словник XX століття. — К., 2009.

атру», що й обумовило «включення до структури словника низки статей, зміст яких для істинного шанувальника сценічного мистецтва може здатися очевидним». Орієнтація на масового читача визначила й спрямованість видання на висвітлення *театральних універсалій* за такими тематичними блоками: *акторська майстерність, театральна режисура, драматургія, оформлення спектаклю та сценічні ефекти, театральні напрями, форми і жанри, театральна критика і театрознавство, театральна естетика, театральна аудиторія, організація театрального процесу, устрій театру, носії театральної інформації, театральні видання, організації, премії, фестивалі, центри і театральна освіта*. Незважаючи на, здавалося б, традиційний підхід у формуванні основних рубрик, цю працю можна охарактеризувати як провокативну: адже, висвітлюючи практику здебільшого зарубіжного театру, автори водночас публікують низку нетрадиційних для сценічної практики понять: *автентичність, арго сценічне, арт-хаус театральний, біологічна теорія, благопристойність, гіпербола сценічна, досвід сценічний, драйв, екстаз, епатаж, еротика сценічна, інша реальність, калька, концепт театральний, легенда театральна, нігілізм театральний, новояз театральний, привабливість, псевдонім сценічний, резервування, симулякр, симуляція, синергізм театральний, театр історичний, театр ораторської майстерності, тотальність театральна, універсалізм виконавський, універсалії театральні, функції театру, художній театральний образ, центристський прийом, читач театрального тексту, чос* та ін. Крім того, ряд термінів у цьому виданні дістав нетрадиційне тлумачення («відомими засновниками єврейської естетики були Макс Райнгардт і Всеволод Мейєрхольд»; «наукові комедії»; «наскрізна дія — одна з генеральних цілей спектаклю, що сприяє підтримці глядацького інтересу до нього» та ін.).

Перелічені видання свідчать про існування потреби у створенні довідників з усіх галузей мистецтвознавства і зокрема словників (саме багатьох, а не одного словника) театральних термінів — як загальних, так і профільних, які б охоплювали різні галузі й історичні періоди театру, мистецькі професії тощо. Адже без термінології неможливі ні теорія, ні історія, ні практика, позаяк у термінології віддзеркалюється методологія професії, світ цілої галузі знань, систематизований і зафіксований у термінах і зв'язках між ними (як зауважив Жак ле Гофф, «історія слів — це також історія»; цими самими ідеями пройняті праці «Історія понять як філософія» Г.-Г. Гадамера, «Історія шести понять» В. Татаркевича[95], «Світ як книга» Ганса Блюменберга[96] тощо). Зрештою, зауважував Вітгенштайн, «межі моєї мови означають межі мого світу»[97], отже й межі нашого розуміння театру визначені фаховим словником — струнким, точним і системним або ж плутаним, приблизним і хаотичним.

[95] *Татаркевич, Владислав*. Історія шести понять. — К., 2001.

[96] *Блюменберг, Ганс*. Світ як книга. — К., 2005.

[97] *Вітгенштайн, Людвіг*. Tractatus Logico-Philosophicus. — К., 1995. — С. 71.

***

Історія впровадження у практику, а згодом і в теорію тих або інших фахових термінів — це історія винаходів і відкриттів мистецтва, які, з'явившись на світ, уже ніколи не втрачають своєї актуальності. Інколи ми забуваємо або взагалі не знаємо імен першовідкривачів і винахідників, однак продовжуємо користуватися здійсненими ними винаходами й відкриттями.

На відміну від винаходів і відкриттів науки й техніки мистецькі винаходи й відкриття ніколи не вмирають; вони лише можуть на певний час втратити актуальність, опинитися на узбіччі нашої пам'яті; у якомусь сенсі ми й справді можемо називати їх безсмертними. І саме тому кожне покоління із задоволенням гортає сторінки Гомера й Шекспіра, слухає твори Баха й Моцарта, розглядає картини Брейгеля і Рафаеля. Отже, винаходи і відкриття — *працюють*. Навіть такі, здавалося б, відпрацьовані, як *соціалістичний реалізм, виробнича драма* й *агітбригада*.

До таких безсмертних винаходів належить і *театр*, але не якийсь абсолютний, а той, що його кожна доба вигадує на свій лад, керуючись власним смаком. І якщо вона, ця доба, здатна неупереджено дивитися на життя, то, кажучи *театр*, вона намагається побачити не якусь одну *правильну* модель театру, а усі театри разом узяті, без жодного винятку. Адже *театр* — це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, може видатися, неможливо окреслити якимось знаменником. Це поняття містить у собі театр греків і римлян, середньовіччя й королівського двору, братських шкіл і ярмарків, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден з них не має кінця, він ніколи не *вичерпується* й продовжує жити — і не лише метафорично. «Слово *театр*, — писав Пітер Брук у книжці "Порожній простір", — включає в себе кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні чіткої мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п'ятого — розваги»[98]. У праці «Секретів нема» Пітер Брук розвиває свою думку: «Поняття *театр* вельми туманне — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, тоді як інша має на увазі інше. Це те саме, що говорити про життя. Слово *життя* надто місткє, щоб відобразити ним якийсь конкретний зміст. Театр — це не споруда, не тексти, не актори, не стилі і форми. Суть театру — у загадці, що має назву *достеменна мить*»[99].

Різні типи театрів вирізняв і К. Станіславський: «У нас існують нові типи театрів: агітаційний, з політичною сатирою та тенденцією; огляди й ревю зі сміливи-

[98] *Брук, Питер.* Пустое пространство. Секретов нет. — М., 2003. — С. 47.

[99] Там само, С. 255–256.

ми й талановитими сценічними трюками на кшталт американських; театр газети і фейлетону, який говорить про поточні злободенні проблеми; театр сценічного експерименту; театр компілятивного характеру без власних вигадок, але з умінням пристосувати найяскравіше і найбільш вдале до своїх сценічних і акторських можливостей»[100].

Такої ж думки дотримувався і Лесь Курбас: «…Треба пам'ятати, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борщ був смачний, потрібна і квасоля, і сметана»[101].

Життя цих театрів триває не лише в історичній пам'яті; вони живуть одночасно — у межах однієї країни, міста і навіть конкретного театрального колективу. І кожен з них ми маємо осягнути. Не лише той театр, який вважається взірцевим з точки зору «високого мистецтва» а й *інший*, той, який Дж. Стрелер називає «Театром для людей», а Максін Клейн у назві своєї книги — «Театром для 98%».

Це стосується навіть тих театрів, про які цілком співчутливо писав Станіславський: «Чи багато вистав у світі виконується щоденно за лінією внутрішньої сутності, як того вимагає достеменне мистецтво? Десятки. Чи багато вистав виконується щоденно не посутньо, а за принципом *узагалі*? Десятки тисяч. Тому не дивуйтесь, якщо я скажу, що в усьому світі щоденно сотні тисяч акторів працюють у стані внутрішнього вивиху, систематично створюючи для себе неправильні, шкідливі навички»[102].

Звісно, можна подивитися на проблему й інакше: у театрі, мовляв, існує лише один справжній винахід, а відтак — відповідно, й одна *достеменна* модель.

Насправді таких моделей безліч. І вибір їх залежить лише від нашого смаку. Якщо смак — це «неусвідомлена ідеологія» (Б. Балаш), «знання того, що повинно подобатися усім людям» (Гельвецій) або «здатність судити про те, що подобається й не подобається найбільшій кількості людей» (Ж.-Ж. Руссо), наш словник врешті перетвориться на катехізис театру, який відповідає чиємусь смакові.

Однак смак — це здатність тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів і творів («справжній смак, — писав Лессінг, — це смак всеохопний, якому доступна краса різного роду»). Отож він мусить охопити винаходи театрів усіх часів і народів. Приміром, усе, що винайшли античний театр і театр середньовіччя, театр єзуїтів і радянський театр та все те, що й досі продовжує жити в сучасному українському театрі.

На мапі будь-якого міста ми можемо побачити одночасне співіснування театрів різних часів — ось театр бульварів (ясна річ, з іншою, і доволі престижною назвою); ось салоновий театр і театр урядових концертів; ось експериментальний театр, який і досі імітує пошуки, які здійснювали його попередники близько ста років тому. І таких синхронних співіснувань можна виявити безліч.

[100] *Станиславский К.* Собр. соч. В 9 Т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 485.

[101] *Лесь Курбас.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К., 2001. — С. 124.

[102] *Станиславский К.* Собр. соч. В 9 Т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 110.

Прагнучи збільшувати кількість таких моделей, мусимо систематизувати свої знання про організаційні, стилістичні й інші аспекти й справді неохопного явища — театру; передусім про ті його форми, які мають першорядне значення для театральної практики: організація і фінансування видовищ; принципи жанроутворення, постановочні засоби, методи репетиційної роботи, — тобто питання технології професії; все, що можна визначити як «соціальний досвід театральної професії», зумовлений її мінливим статусом у суспільстві, стосунками із замовниками, особливостями ринку мистецької продукції, а врешті, й з усіма тими заходами, які окреслюються словосполученнями *соціальний театр, паратеатр* та ін.

У цьому контексті особливої уваги заслуговують терміни й поняття, що побутували в театральній практиці попередніх поколінь. Саме вони уможливлюють розуміння плинності сучасних уявлень про театр: хоча це й видається нам *нелегітимним*, однак на практиці існували такі незвичні для нашого часу форми театру, як механічний театр, гіподрама, зоодрама, театр-цирк, піротехнічний театр, статичний театр, театр мальованих картин тощо.

Одне з найвужчих місць сучасної театральної термінології — категорії, тобто головні поняття, на яких, власне, й тримається система наших уявлень про театр. У театрознавстві це питання нині досліджене недостатньо (Патріс Паві відносить до категорій театру такі загальноестетичні поняття, як *драматичне, комічне, трагічне, мелодраматичне, абсурдне* тощо). Відтак постає питання про перетини категорій естетики й театру. Приміром, що таке *прекрасне* у театрі? Або — що таке *морфологія театру*? У яких відношеннях перебувають театральні системи, форми і жанри? Як зіставляються, скажімо, з літературознавчими категоріями?

Нагромаджуючи фактичний матеріал про *найголовніші відкриття й винаходи професії*, рано чи пізно ми обов'язково помітимо, що театрознавству, через його естетичну заангажованість, властива певна стриманість до фіксації, опису й дослідження деяких явищ. Так, у вітчизняному театрознавстві слабо диференційовані такі форми театру, як кабаре, вар'єте, мюзик-хол; мало інформації щодо форм еротичного театру; тобто театри у нашій свідомості ще й досі надто жорстко поділяються на *високі* й *низькі*, *легітимні* й *нелегітимні*.

Інша складність пов'язана з рубрикацією театральних *винаходів* за семантичними блоками. Адже від того, у якій рубриці буде розміщено, приміром, поняття театрального *експерименту*, залежатиме й оцінка явища. Якщо *експеримент* опиниться у блоці *репетиційної практики*, він перетвориться на складник технології, стане чимось буденним; розміщення у блоці *категорії театру* перетворить його на оцінковий і т. ін., — залежно від того, як сприймається *експеримент* у театральних колах; адже визначення *експеримент* залежно від контексту може мати зневажливий характер або ж виступати в ролі останнього *писку моди*). Це стосується й таких категорій, як *аматорство, новаторство, реалізм, правдоподібність, ідейність* тощо.

Таким чином, із системи винаходів і відкриттів професії формуються такі семантичні блоки, сегменти:

— *категорії театру*, почасти запозичені з інших галузей мистецтвознавства, почасти специфічні (академізм, аматорство, аполлонівське і діонісійське, артистизм, видовище, видовищність, вистава, гра, дія, удавання, переживання тощо; інколи категорії переходять у розряд технологічних термінів — приміром, конфлікт як основна категорія драматичного театру одночасно є технологічним інструментом режисерського аналізу п'єси);

— *паратеатральні видовища*, обряди, ритуали, церемоніали тощо (бестіарії, масові гуляння, карнавал, маскарад, шаріварі та ін.);

— *морфологія театру*, видо-родовий поділ театрів і театральних систем (абсолютний, абстрактний, абсурду, авангардовий, автоматів, академічний, акцентованого вияву, акцентованого впливу, аматорський, антитеатр, антропологічний, арена, аристотелівський, артистичний, архаїчний, балаган, балетний, бароковий, батлейка, бенкетний, бідний, бульварів, буратіні, буто, вар'єте [розмаїтості], вербатім, вертеп, вечірній, відкритий, вільний, влади, вогню, войовничий, впливу, вуличний, в'язнів, газетний, герильї, гіньйолю, гіподрами, готельний, громадський, дитячий, довкружний, документальний, домашній, драматичний, експериментальний, експресіоністичний, екстазу, енвайроментальний, епічний, естетичний, естради, етнічний, єзуїтський, єлизаветинський, жлоб, жорстокості, зелений, ігровий, імпровізації, інструментальний, інтелектуальний, інтерактивний та ін.);

— *театральні форми і сценічні жанри* (антимаска, арлекінада, ателана, ауто, ауто де презепіо, ауто сакраменталь, бардита, батлейка та ін.);

— *вистава та її структура (*архітектоніка, акт, антагоніст, апарт, апофеоз, відміна, дилогія, діалог та ін.);

— *технологія творчості актора і режисера* (адаптація, прийоми гри, декламація, репетиція та ін.);

— *театральний простір і сценографія* (аванложа, авансцена, амфітеатр, антресолі, ар'єрсцена, арена, арка портальна, арлекін, балкон, бельетаж, бенуар, бутафорія, галерея машинна, декорація, сцена, просценіум та ін.);

— *організаційні та правові аспекти діяльності театру* (абонемент, автор, агон, агонотезія, ангажемент, анонс, антреприза, афіша, бенефіс, гастроль, дидаскалії, звання почесне, монополія театральна, повинність театральна та ін.);

— *організація успіху вистави* (аншлаг, аплодисменти, гроші видовищні, клака, теорикон та ін.);

— *основні театральні професії й посади* (автор, актор, артист, архімім, гіпокрит, гістріон, драматург, девтерагоніст, комедіант, лицедій, майстер Діоніса, мейстерзінгер, суфлер та ін.);

— *система амплуа і масок* (герой, грандам, інженю, субретка та ін.);

— *прийоми та засоби виразності* (анагноризис, антраша, апарт, лацці та ін.).

Наведені семантичні блоки — це групи технічних, творчих та організаційних відкриттів і винаходів, які не існують абстрактно поза часом, вони пов'язані з винаходами в інших рубриках. Так, винайдення нової форми театру провокує появу нового репетиційного методу, технічних пристосувань, організаційних заходів, нових театральних професій тощо.

У зв'язку з цим виникає проблема позаісторичного побутування термінів і явищ, які вони фіксують, — адже відсутність бодай куценької біографії терміна, тобто історії його винаходу чи відкриття, справляє враження, що цей термін, так само, як і визначене ним явище, — *вічний*, а мистецтво театру нерухомо стоїть на ґрунті певної універсалії упродовж кількох тисячоліть. Відтак буцімто й завдання фахівця полягає лише в тому, щоб ретельно засвоїти наявні конвенції та гідно продовжити закладені попередниками традиції.

На жаль, з'ясувати етимологію багатьох мистецьких термінів інколи й справді важко, а буває й неможливо. Чи можна впевнено сказати, коли саме вперше в українській мові зафіксовано лексеми *актор, артист, режисер, театр, мізансцена*? Коли з'явилися терміни *зав'язка, кульмінація, розв'язка*?

Чи й справді ці лексеми з'явилися в Аристотеля, чи це лише пізніші тлумачення, нав'язані словам *початок, середина й кінець*?

І таких питань — безліч.

Ясна річ, усі технології, у тому числі й театральні, надзвичайно рухливі, а системи термінів — мінливі й проблемні. Це територія невпинної боротьби — між учорашнім і завтрашнім театром, між буттям і небуттям, між тим, що ми любимо і тим, від чого відсахуємося.

Якусь участь у цій боротьбі беремо й ми. Один відтинок життя присвячуємо вивченню конвенцій, в інший — відмовляємося від них, щоб зустріти прийдешній день. Частину відведеного часу витрачаємо на те, щоб визначити межі нашого світу, іншу — щоб розсунути ці мури, відчуваючи, що світ став затісний: «Межі моєї мови означають межі мого світу»[103].

Ці межі завжди унаочнюватимуться у спробі систематизувати світ, принаймні його віддзеркалення у слові.

Чим жорсткіше окреслюватимуться межі привабливого й зрозумілого для нас світу, тим наочнішою ставатиме його відмінність від світу інших людей — світу, на існування якого ми мусимо зважати, так само, як і вони мають рахуватися з існуванням нашого світу.

У цьому сенсі будь-яка система термінів — надзвичайно потужний провокативний чинник, у діалозі з яким ми отримуємо шанс розширити горизонти власної свідомості та здійснити те, чого, власне, й прагне театр — знайти спільну мову, бодай у словах.

[103] *Вітгенштайн Людвіг.* Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 71.

***

Вважається, що будь-який словник або енциклопедія — це світ, упорядкований за абеткою, світ, у якому діють відцентрові сили. Але це не зовсім так. У кожному словнику завжди існує якийсь центр тяжіння — приміром, для гуманітарних словників радянського часу це були поняття класовості, партійності та реалізму, для Патріса Паві — категорії семіотики і т. ін.

У пропонованій праці таким центром, довкола якого розміщено інші терміни, є морфологічний блок, у якому зосереджені основні театральні системи.

Це ті складники, які утворюють загальне поняття *театр*: різновиди театрів, їх форми та жанри, в межах яких формується методологія професії; врешті, це аспекти театрального мистецтва, кожен з яких потребує власної системи оцінки. Ними, в свою чергу, визначається позиція автора, принципи відбору словникових одиниць та зосередженість на *вузьких місцях* і проблемних аспектах термінології. До таких *вузьких місць*, на думку автора, належать передусім питання морфології театру, системи його жанрів і форм, а також зв'язків між ними. Це має тим більше значення, що саме у царині морфології існують найбільші розбіжності між різними школами й напрямами театру. Приміром, Кембриджський Словник американського театру[104], подаючи близько ста оглядових статей, у яких фіксуються питання теорії (історії, морфології тощо), або впроваджує незвичні для українського читача звороти (*тварини як виконавці, карикатура, чікано театр, цирк в Америці, клубний театр, групи колективні театральні, етнічний театр, театр геїв і лесбіянок, медичні шоу, клуби нічні, театр порнографічний, театр янкі* та ін.), або інтерпретує їх у незвичному для українського читача значенні (*театр академічний* інтерпретується як *театр шкільний* тощо). Система термінів цього видання обертається довкола тих різновидів театру, які можна умовно об'єднати поняттям *драматичний*, — тоді як термінам музичного театру (опера, балет, оперета) та театру ляльок приділяється значно менше уваги. Адже термінологію музичного театру, з точки зору саме театру, достатньо висвітлено на сторінках спеціальних енциклопедичних видань[105]; сказане стосується також термінології театру ляльок[106]. Окрім того, саме арт-практики, арт-проекти й артефакти сучасного театру істотно впливають на наші уявлення про *традиційний* театр, розхитуючи стереотипи сприйняття фундаментальних і, як ще донедавна здавалося, непорушних принципів театру (дія, подія, пріоритет акторської творчості і переживання, закони композиції та ін.), а згодом — наших уявлень про театр в цілому.

Загалом термінологія театру — тобто поняття театральної практики і науки про театр, закріплені у загальноприйнятому словесному виразі — на відміну

[104] Cambridge Guide to American Theatre // Ed. by Don B. Wilmeth and Tice L. Miller. — N.-Y.,1993.

[105] Музыкальная Энциклопедия: В 6 т. — М., 1974–1982.

[106] *Голдовский Б.* Куклы: Энциклопедия. — М., 2003.

від точних наук, не відповідає жорстким вимогам, які зазвичай висуваються до термінів (однозначність, системність тощо). Це зумовлено передусім специфікою мистецтва, а надто мистецтва театрального. До того ж «театрознавство від часів свого становлення у 20-х рр. минулого сторіччя»[107] все ще переживає період самовизначення — як у сенсі своїх завдань, так і в пошуку неповторного предмета, методології і власної мови.

Тож не дивно, що більшість термінів театру — це, за словами Патріса Паві, лише *розмиті поняття* й *гра слів*, а не жорсткі дефініції. Анатолій Баканурський вважає, що навіть такі *легалізовані* книжковими виданнями терміни, як *прогон, ввод, прокат, поновлення* тощо, взагалі належать до сфери сценічного арго, театрального сленга[108], отже, не мають статусу *термінів*.

Це стосується, однак, не лише наведених *робочих* понять, а й понять, що безумовно претендують на статус термінів. «Треба зазначити заздалегідь, — зазначав Курбас у лекції "Питання аналізу п'єси як театральної проблеми", — що всі дефініції, які ми будемо давати таким поняттям, як *тема, сюжет, форма, зміст, конструкція, композиція, принцип, план* і т. д., — дуже відносного порядку. Вони є радше робочими поняттями, аніж дійсно існують у реальності. Вони — явища надбудови, а не факти, що фізично існують, і тому в тих визначеннях, що ми їх уживаємо чи знаходимо, завжди важливе те застереження, яке зроблене чи яке розуміється в того, кого ми читаємо чи кого ми слухаємо. Немає більшої небезпеки, як прив'язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як каже Семенко, монтером»[109]. Адже «мистецтво, — писав у "Теорії естетики" Теодор Адорно, — заперечує категоріальні визначення»[110].

І цим визначається ще одна особливість пропонованого видання, в якому серед ключових дефініцій, поряд із *базовими* визначеннями, автор намагався дати антитези, що *розхитали* б категоричність тез і надали можливість *стереоскопічного* бачення явищ. Адже *амбівалентність*, або ж навіть *полівалентність*, є однією з важливих ознак сучасних словникових видань[111].

Відтак природним чином низка аспектів, пов'язаних із театральною термінологією, залишилась за межами цієї книги. Передусім це стосується термінів, залучених у практику театрознавства із інших мистецтв і наукових галузей; створені в цих галузях авторитетні праці, з точки зору автора, цілком задовольняють потребу в подібних довідниках і виключають потребу повернення до цієї проблематики на сторінках пропонованої праці.

---

[107] *Бальме Крістофер*. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 11.

[108] *Баканурський А., Корнієнко В.* Театрально-драматичний словник XX століття. — К., 2009. — С. 32.

[109] *Лесь Курбас*. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К., 2001., С. 133.

[110] *Адорно, Теодор-Візенгрунд*. Теорія естетики. — К., 2002. — С. 14.

[111] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. Бычкова. — М., 2003. — С. 9.

Окрім того, ряд важливих, на думку автора, термінів досі не вивчений саме театрознавством. Скажімо, історія театрального бінокля: як і коли ним почали користуватися, коли він перетворився на модну забавку, що посіла чільне місце у ритуалах глядачів? Або історія театрального буфету: як, коли і навіщо його було створено, як вплинув він на загальну атмосферу вистави? Лише на перший погляд видається, що подібні питання лежать на узбіччі, а то й за межами *достеменного* театру; насправді все це — його реальне життя.

Те саме, хоча й з інших причин, стосується філологічного, а надто нормативного аспекту термінології. Хоча ці завдання свого часу висувала Станція мови при Режисерському штабі Мистецького об'єднання «Березіль», у плані роботи якої ще у 1925 році зазначалось: «зразково удосконалити мову в МОБі», «виробити і прищепити українську термінологію в галузі театрального мистецтва», «для вироблення української термінології зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх»[112].

Пропоноване видання не має на меті *вироблення* і *прищеплення* української термінології в галузі театрального мистецтва; завдання цієї праці скромніші.

Між двох типів словникових видань — словника лексикографічного, нормативного, зорієнтованого на *ідеальну мову*, і словника *живої мови* (з притаманними їй професіоналізмами, включаючи русизми, неоковирності, а також застарілі вирази на кшталт *постановка, виставляння* та ін.), — це видання належить до другого типу і задумане як ужитковий словник живої, а не штучної мови. Це словник, мінімальним завданням якого автор вважав каталогізацію й тлумачення (звісно, у межах наявних конвенцій) тієї термінології, що побутує на сторінках спеціальних видань і в живій мові. Відтак і корективи, що їх пропонує автор (як диференціація термінів *театр* і *мистецтво театральне* тощо), мають радше характер пропозицій, аніж претензій на нормування.

Обираючи цей шлях, автор намагався уникнути оптимістичного відчуття оволодіння *останньою істиною* і керувався при цьому висловлюванням Брехта, який писав: «Людина, яка має одну теорію — загинула. Вона повинна мати кілька теорій, чотири, багато! Вона повинна набивати ними кишені, неначе газетами, увесь час найостаннішими; серед них гарно живеться; приємно мешкати серед теорій. Слід знати, що існує безліч теорій, як пробитися, — дерево теж має кілька теорій, але керується лише однією з них — певний час»[113].

Відтак автор не приховував суперечностей, що існують в інтерпретації того або іншого терміна різними театральними діячами та школами: навпаки, намагався висунути їх на перший план й у такий спосіб виявити *гіпотетичність* усіх, навіть найавторитетніших визначень. Занепади та злети відбуваються одночасно, адже «шлях угору і шлях униз — один і той самий шлях» (Геракліт).

---

[112] *Лесь Курбас.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К., 2001. — С. 528–529.

[113] *Брехт, Бертольт*. О литературе. — М., 1988. — С. 24.

Більше того, у різних культурах існують істотні відмінності у тлумаченні тих або інших термінів. Приміром, термін *водевіль* у США і Європі вживається для характеристики різних жанрів. Те саме стосується інколи й цілих груп термінів і описуваних ними явищ (*режисура, директура і менеджмент; театр удавання і театр переживання* тощо). Що вже казати про інтерпретацію таких відносно нових понять, як *видовищність, театральність, умовність, театральна система, школа, метод, завдання театру, паратеатр, синтез* тощо, стосовно яких уже не одне десятиліття точаться дискусії й суперечки, інколи навіть із серйозними наслідками для учасників (згадаймо розв'язки публічних дискусій про *театральність* з участю Мейєрхольда і Гвоздєва, Курбаса і Куліша, у пізніший час — Віктора Довбищенка, як і багатьох інших, які наївно вважали, що беруть участь лише в теоретичній дискусії про шляхи розвитку театру).

На ці різнотлумачення термінів свого часу звернув увагу М. Гаспаров, який писав: «Читаючи літературу XIX століття, ми змушені подумки здійснювати переклад її мовою наших понять. Мовою у найширшому сенсі: лексичному (кожен тримав у руках "Словник мови Пушкіна"), стилістичному (такий словник уже розпочато для поезії XX століття), образному (на основі частотного тезауруса: такі словники вже існують для кількох поетів), ідейному (це найвіддаленіша і найважливіша мета, але й до неї знайдено підходи). Тільки коли ми зможемо спиратися на подібні підготовчі роботи, ми зможемо серед маси інтерпретацій монологу Гамлета або монологу Гаєва вирізнити хоча б ті, котрі були можливими для доби Шекспіра або Чехова. Це не докір іншим інтерпретаціям, це лише уточнення межі між творчістю письменників і співтворчістю їхніх читачів і дослідників»[114].

Це лише основні аргументи на користь вивчення *історії термінів*, на які спирається у своїй практиці сучасний театр, а надто термінів базових, які віддзеркалюють різні історичні концепції театру. Відтворюючи системи історичних термінів і понять, ми реконструюємо театральну свідомість доби і концепції театру).

Зміни, що відбуваються в мистецтві, мають здебільшого еволюційний характер: мова мистецтва врізноманітнюється, інтернаціоналізується тощо. Однак в окремі відтинки історії відбуваються й радикальніші перевороти, коли звичну мову витісняє інша; так фіксують народження нової мистецької системи. Це означає, що з однієї системи уявлень людина переходить в іншу, на місці старих будівель зводить нові. Припускаючи, що все тримається на трьох китах, вона створює на перший погляд переконливу теорію і наукову дисципліну на кшталт *китознавства*, але одного разу — із подивом і роздратуванням — відкриває для себе, що Земля є частинкою Всесвіту й обертається навколо Сонця. Все це — не збагачує, а заперечує попередні знання, технологічні навички і вміння.

Обираючи шлях каталогізації максимальної кількості словникових одиниць, автор усвідомлював, що ця мета поза межами можливостей однієї людини, тож

[114] *Гаспаров М.* Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 99.

намагався знайти *золотий перетин* між селекційним мінімумом і каталогізованим максимумом, між розгорнутими оглядовими статтями, присвяченими найважливішим, з точки зору автора, термінам, і — коротким тлумаченням інших, між термінами, що належать далекому минулому, але й досі впливають на наше розуміння сценічного мистецтва, і термінами театру сучасного.

Попри щире прагнення залишитися безстороннім спостерігачем театрального процесу, автор, звісно, і не сподівався уникнути суб'єктивізму ні в доборі термінів, ні у спробі визначення змісту їх. Однак, тішить той факт, що цього наміру не змогли здійснити і видатні попередники.

Характер посилань у цьому виданні визначається його обсягом і завданнями: інколи це посилання на авторів, інколи — на їхні праці (проте не на конкретні видання, що недоцільно для лексикона загалом).

Список літератури, яким доповнено лексикон, охоплює мінімально достатню кількість джерел, наукова вартість яких нерівноцінна; інколи це фундаментальні дослідження, класика театрознавства, подекуди — матеріали періодики, присвячені вужчим питанням, історичним феноменам.

Звісно, прямого зв'язку між текстом лексикона і списком літератури — у сенсі відповідності кожного джерела певній статті — не існує й існувати не може; це радше перелік актуальних джерел з історії й теорії театру, аніж список літератури до навчальної теми.

Одна з особливостей цієї праці зумовлена тим, що, зосереджуючи увагу на явищах сучасного театру, автор намагався подати основні його терміни й поняття в історичному контексті й у динаміці. Щоб не видавався сучасний театр якимось байстрюком. Тим більше, що й зрозуміти його можна лише усвідомивши проти яких саме забобонів він спрямовував і продовжує спрямовувати свою енергію, які традиції розвиває, які скелети сором'язливо приховує у шафі свого минулого і сьогодення.

З іншого боку, чи можна впевнено стверджувати, що, скажімо, антична трагедія належить лише минулому? Хіба й досі вона не посідає чільне місце у репертуарі сучасного театру? Але чи можна зрозуміти природу трагедії, не взявши до уваги обставин її показу, уявлень греків про її композицію й архітектоніку, технічних пристосувань, за допомогою яких здійснювався її показ і т. ін.?

Те саме стосується й інших сценічних форм, актуалізованих сучасним театром, а надто тих форм, реставрацією яких марили театральні діячі XX ст.: античний театр, театр середньовіччя, шекспірівська сцена та ін. Наче загіпнотизовані античним театром, виголошували свої теорії Ріхард Вагнер, Фридріх Ніцше, Зигмунд Фройд, у річищі цих ідей здійснювалися експерименти Рудольфа Штайнера і Макса Райнгардта, Гордона Крега й Адольфа Аппіа, Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса. Так само про відродження принципів єлизаветинського театру мріяв Вільям Поул та інші театральні діячі.

Так само принаджували митців — Б. Брехта, А. Арто, Е. Барбу, А. Мнушкіну та інших — традиційні форми східного театру, прийоми якого сприяли оновленню мови сценічного мистецтва XX століття.

Загалом автор прагнув, щоб ця праця стала *книжкою структурованих за абеткою театральних фактів:* імен; дат; обставин; винайдених у різний час технічних пристосувань та організаційних заходів; відкритих сценічних законів і термінів, що їх впроваджували і тлумачили різні театральні діячі.

Намагаючись подати ці факти у пропорції, що віддзеркалює внесок різних національних культур і театральних діячів у загальну скарбницю сценічного мистецтва, особливу увагу автор приділяв фактам, пов’язаним з українським театром.

Але що таке *мистецький факт — факт у царині театру, його теорії й історії*?

На початку минулого століття подібні питання постали перед літературознавцями[115] і театрознавцями[116], істориками[117] і філософами[118], що й не дивно, адже саме в цей період, як зауважив Бертран Рассел, «прагнення вчених до нагромадження нових фактів поступилося місцем стремлінню розмірковувати, аналізувати і систематизувати»[119], що призводило подеколи й до просторікування, хоча відомо: «*Всі важливі висновки <…> індуктивні, а не дедуктивні*»[120].

Некритично, без перевірки, віддавши перевагу одному поглядові, ми лише розширюємо коло прихильників певної конвенції, забобону або свідомої фальсифікації, отже, множимо брехню; вибудовуючи систему зв’язків між гіпотетичними і неправдивими псевдофактами, утворюємо неправдиву історію і даємо хибну відповідь на порушені питання. У результаті з’являється чергове підтвердження популярної системи забобонів.

У пропонованому читачеві лексиконі подано майже півтори тисячі гасел, у яких тлумачиться понад три тисячі театральних термінів; це спроба охопити частину найважливіших, з точки зору автора, *історичних фактів* та *естетичних уявлень*, а отже, й термінів, зі сфери *неточних наук — практики сцени* або *сценознавства*, як називали цю навчальну дисципліну Всеволод Мейєрхольд і Лесь Курбас.

Більша частина охоплених виданням термінів, їхня актуальність і зміст мають дискусійний характер. Однак автор навіть не намагався приховати цих суперечностей, навпаки — прагнув їх оголити й відкрити простір для їх подолання.

---

[115] *Тынянов Ю.* Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. Историия литературы. Кино. — М., 1975; *Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг., 1922.

[116] *Hermann, Max*. Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. — Berlin, 1900; *Hermann, Max*. Deutschen Theatergeschichte. — Berlin, 1913; *Гвоздев А.* Германская наука о театре (К методологии истории театра) // Гвоздев А. Из истории театра и драмы. — Пг., 1923; *Рулін П.* Завдання історії українського театру // Річник Українського театрального музею. — К., 1929.

[117] *Блох, Марк.* Ремесло историка. — М., 1986; *Коллингвуд, Робин Джорж.* Идея истории. — М., 1980.

[118] *Вітгенштайн, Людвіг.* Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995.

[119] *Рассел, Бертран.* История западной философии. — М., 1993. — Т. 1. — С. 13.

[120] Там само. — С. 220.

Одне із завдань цього оголення — продемонструвати історичну обмеженість театрального інструментарію, відсутність універсальних мистецьких практик, правил, законів і прийомів.

Усвідомлення цієї множинності дає шанс побачити відмінність — між учорашнім і завтрашнім театром, між різними видами театрів, не проґавити народження нового явища і не зводити все до єдиного знаменника, яким би привабливим не видавалося це одноманіття.

З цією ж метою у праці, інколи розлого, наводяться уривки з праць видатних діячів сцени та інших театральних документів, в яких висвітлюються окремі питання теорії театру або його сценічної практики.

Деякі наведені у книжці історичні факти стосуються одночасно кількох тем. Тож аби не створювати читачеві додаткових незручностей, змушуючи його постійно сіпатися між кількома гаслами з пов'язаними термінами, автор намагався зробити кожну словникову статтю вичерпною, не покликаючись на іншу.

Це дає сподівання, що неодноразове повторення в різних статтях деяких найважливіших, з точки зору автора, театральних фактів створить необхідний контекст і напевно вкарбує ці факти у свідомість читача.

Здебільшого ці факти стосуються найдискусійніших проблем сучасного театру — його *морфології, структури драми, історичних категорій (драматичний конфлікт, ідея), паратеатральних видовищ*, тобто питань, актуалізованих саме сучасним театром.

***

Наостанок — про тих, кому автор вдячний за підтримку і допомогу.

Передусім — науковому редакторові цієї праці академікові Національної академії мистецтв України, кандидатові мистецтвознавства, професорові ***Ростиславові Ярославовичу Пилипчуку*** — за прискіпливість, щире бажання поліпшити інформативну насиченість видання, зробити його кориснішим читачеві.

Подячний уклін — науковому редакторові гасел, присвячених античному театру, докторові мистецтвознавства ***Андрієві Олександровичу Пучкову***, який щиро ділився своїми знаннями і досвідом.

Рецензентам, які на різних етапах знайшли час прочитати рукопис або окремі його розділи і висловили слушні зауваження: доктору мистецтвознавства, професору *Ганні Іванівні Веселовській*; доктору мистецтвознавства, професору *Наталії Вікторівні Владимировій*; академікові НАМ України, професору *Богдану Миколайовичу Козаку*; членові-кореспондентові НАМ України, професору, кандидату мистецтвознавства *Ростиславу Григоровичу Коломійцю*; професорові Школи-студії МХАТ *Володимиру Сергійовичу Петрову*; професорові КДІТМіК ім. І. К. Карпенка-Карого *Володимиру Миколайовичу Судьїну*.

ЛЕКСИКОН

АБОНЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНИЙ (фр. *abonnement, l'abonnement* — плата вперед, передплата; англ. *season ticket*; ісп. *abono de temporada*; пол. *abonament*) — у театрі XVII ст. — документ, який дає право *абонентам* (особам, які користуються абонементом) на користування заздалегідь визначеним місцем у театрі впродовж певного періоду (театрального сезону); один зі способів інвестування театру, залучення на вистави глядача й активізації відвідання театру постійною публікою. Вперше абонементи на місця у ложах з'явилися в Італії наприкінці XVII ст. (спочатку тільки в опері). Впровадження абонементної системи дало змогу постановникам збільшити витрати на вистави (декорації, костюми тощо). Особи, які орендували театральні ложі, мали право розпоряджатися ними на власний розсуд. У XVIII ст. з'явилися абонементи і на окремі крісла (місця) у партері.

Особливу форму система абонементів дістала в Німеччині й Австрії, де абонементи призначалися (зазвичай на сезон) для придворної знаті. Так, під час роботи Гете у Ваймарському придворному театрі на кожній виставі були присутніми близько півтисячі глядачів, більша частина яких була власниками абонементів.

У Франції, як повідомляє «Ілюстрований історичний словник театру» (1885), абонементи зазвичай продавалися на вівторок, причому в опері крісла в партері абонували ті *шанувальники мистецтва*, які, за словами автора Словника, полюбляли споглядати лише спідниці танцівниць і залишали залу одразу ж після завершення балету. Ясна річ, що смак абонентів, своєрідних пайовиків театру, не міг не вплинути на мистецьку політику театру.

У Російській імперії абонементи були впроваджені одночасно з появою у XVIII ст. перших професійних театрів, однак словники фіксують слово *абонемент* лише з початку XIX ст. (*абонировать* — О. Пушкін «Мои замечания об русском театре», 1820), адже раніше вживалося слово *крісла* (тобто місця перед тодішнім *партером*, де глядачі стояли). Так, 1800 року дирекція імператорських театрів пропонувала надавати кращі місця дворянським абонементам і «в рассуждение продажи кресел» намагатися продавати крісла таким чином, щоб перші ряди були зайняті «полными генералами» (жінки у *крісла* не допускалися, їм дозволялося відвідуватися лише ложі). У Польщі абонементи відомі з 1780-х рр.

У нарисі «Історія театру у Харкові» (1841) Г. Квітка-Основ'яненко пише про влаштування театральних вистав 1787 року: «Двенадцать лож были абонированы

первыми чиновниками, по 50 руб., на целый год. В каждой ложе могло свободно поместиться до двадцати особ. Цена установлена за вход: кресла — 1 рубль (годовое 25 руб.), партер — 60 коп., галерея — 25 копеек медью». Однак згодом ситуація змінилася: «Абонемент на места возвышен: ложа 120 и 100 рублей, и все по-прежнему на год. Абонирующие должны были сами отделывать ложи: разных цветов бархат, атлас с блестящими украшениями делали в зале <…> Для абонемента положены были представления по воскресеньям и четвергам».

У XIX ст. на систему абонементів спиралися: Київський міський оперний театр, трупа М. Л. Кропивницького, завдяки абонементній системі постав «Вільний театр» Андре Антуана (колектив став клубним театром закритого типу), театр Отто Брама (аби уникнути залежності від цензури і приватного капіталу, театр також став закритою клубною організацією, що існувала на внески її членів, серед яких десятеро були активними членами, а інші щороку вносили певну суму, яка надавала їм право вільно відвідувати театр, де вистави відбувалися чотири рази на місяць — у неділю, в денний час). Значну роль відігравали абонементи у діяльності Московського Художнього театру, TNP Жана Вілара та ін.

Абонементна система активно використовувалася також в українському театрі 1920-х рр., про що, зокрема, писав Юрій Смолич: «Системи робітничих кас чи абонементування, хоч і здешевлювали квиток, роблячи приступним постійне відвідування театру, та проте не могли вони назовсім з’єднати робітництво з театром, бо віддалення ставало тому на перешкоді. Доводилося шукати інших шляхів — поки стане змога засіяти стаціонарними театрами робітничі райони».

1926 року Іван Микитенко писав: «Видатним моментом в організації роботи Держтеатру [Одеса] стало зведення і вдосконалення абонементної системи. Зараз майже половина відвідувачів театру припадає на широкі робітничі маси, що охоплені абонементами. Ця система проводиться в життя шляхом задоволення заявок фабзавкомів та місцевкомів різних установ, а також спеціальною діяльністю агентури. Театр поділено за абонементною системою на 3 пояси. Кожен абонемент має 6 квитків і видається при умові місячного кредитування <…> Театр має собі за мету довести абонементну систему до 100 % одвідувань».

В іншому документі доби повідомлялося: «Широко розгорнулась система закупки вистав цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру».

Петро Рулін у статті «“Березіль” у Києві» писав: «Останніми роками невпинно йшов процес опанування глядача; випробовуючи різні способи — квитки через робкасу, абонементи, зрештою *цілеві*, тобто запродані вистави, — театри досягли чималого відсотку виповнення глядачем, серед якого сектор організованого глядача раз у раз збільшується. Такий доплив глядача, утворюючи певну матеріяльну базу театрові, зрозуміла річ, вимагає й відповідної до глядацьких

смаків надбудови. Звідси й актуальність самого питання про глядача в театрі; *ножиці* поміж виробництвом та споживачем стають тепер зовсім неприпущеними».

Тогочасне *соціальне замовлення* пов'язувалося, зазвичай, з *обслуговуванням масового, робітничого, селянського організованого глядача*, якого, з одного боку, примушували купувати абонементи, здійснювати *культвилазки* й *культпоходи*, а з іншого — саме його голос ставав вирішальним під час *колективних рецензій, глядацьких конференцій, обговорення вистав*; у такий спосіб цього глядача *організовували, виховували й перевиховували*. ► АБОНЕНТ, ЗАМОВНИК, ЛОЖА, СЛУХАЧ

АВАНСЦЕНА (фр. *avant-scène* — перед сценою; англ. *forestage*, амер. *apron, down stage*) — відкрита частина сцени від *червоної лінії* (лінії завіси) до межі сцени і зали для глядачів. У Франції термін зафіксовано з 1559 р., у Росії — з 1790 р. («Новой Театр des Variétés огромнее всех здешних Театров: великолепная зала, прекрасныя ложи, блестящая аван-сцена!»). «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського (1924) подає синонім до *авансцени* — *передній кін*; «Словник чужомовних слів» П. Штепи (1977) пропонує синонім *передкін*.

Початково авансцена призначалася, здебільшого, для невеличких епізодів перед закритою завісою (*інтермедій*), котрі виконували функцію сполучної ланки між основними картинами вистави. У сучасному театрі на авансцену інколи виносять головну дію вистави, збільшуючи основний сценічний майданчик. Інколи авансцену ототожнюють з просценіумом, або ж навпаки — роз'єднують ці терміни, адже *просценіум* — це частина сценічного майданчика, розташована перед авансценою. Сам термін *просценій, просценіум*, або *проскеній* (лат. *proscaenium, proscenium* від грец. *proskenion*; нім. *Proszenium, Vorbühne*) відомий ще з часів античності — так у давньоримському театрі називався майданчик для гри акторів, розташований перед сценою; у XVI ст. просценіум використовувався в італійському театрі, а згодом і в інших театрах світу. У XIX ст. акторам придворних театрів заборонялося виходити на авансцену. Так, за Статутом німецького придворного театру, § 61 (1845) акторам заборонялося перетинати лінію, що відділяє сцену від авансцени. ► ПРОСЦЕНІУМ

АВТОР (від лат. *auctor* — засновник; творець) — творець мистецького або наукового твору, проекту; винахідник; фізична особа (або група осіб), яка створила твір. У сучасному розумінні, за Законом України «Про авторське право і суміжні права» (1994), автором називається «фізична особа, яка своєю творчою працею створила твір», а ім'я автора — це «сукупність слів чи знаків, що ідентифікують автора: прізвище та ім'я автора; прізвище, ім'я та по батькові автора; ініціали автора; псевдонім автора; прийнятий автором знак (сукупність знаків) тощо».

Авторство в театральному мистецтві — питання проблемне, адже твір виконавського мистецтва (якщо йдеться не про п'єсу або сценарій, на основі яких створюється вистава) не може бути жорстко фіксованим; крім того, навіть у «фіксованих» видах мистецтва зміна уявлень про формат твору мистецтва (його

функції тощо) є доволі динамічною. Ще більшої ваги набуває проблема авторства в режисерському театрі, де автором вистави зазвичай стає режисер.

Не менш суперечлива й сама історія *авторства*.

Хоча у Давній Греції, де відбулося *офіційне* народження театру, на мармуровій стелі, присвяченій постановці першої трагедії, вказувалось, що її автором був трагедіограф Теспіс, який отримав у нагороду цапа (трагоса), однак у цілому проблема соціального статусу драматурга або, у ширшому сенсі, автора, митця, — залишалась відкритою. Адже за традицією, закладеною ще Гомером, митець виступав лише в ролі учня або служителя Муз (Гомер розпочинає «Іліаду» зверненням до Музи: «Гнів оспівай, богине…»). Отже, митець вважався лише *посередником* між музами та глядачем, але в жодному разі не суперником муз і не самостійним творцем. Принаймні хвалькуватого кіфареда Таміріса, який наважився викликати муз на змагання і поставив умову, що у разі перемоги отримає право зійтися з кожною з них, після підбиття підсумків змагання вони позбавили зору та здатності співати, а самовпевненого Марсія, котрий викликав на змагання Аполлона, бог підвісив на сосні і здер із нього шкіру.

Водночас уже в античні часи з'являються визначення, пов'язані з авторством у найрізноманітніших видовищних жанрах: у греків — *tragodos*, *tragediographos* або *tragedodidaskalos* (трагедіограф); у римлян — *comicus* або *comicum* (тобто комедіограф), *mimographus* або *mimus* (мімограф — автор мімів) та ін.

У середньовічному театрі, на тлі помітного переважання *священних видовищ* і безособистісної концепції *творчості*, роль автора у створенні театральних дійств і навіть драматичних творів нівелюється настільки, що спричинює появу цілої низки анонімних творів, атрибутувати які подеколи вкрай важко, а *піратство* стає ледь не нормою мистецького життя. Так, у театральній Англії XVI ст. драматурги писали нові п'єси, безцеремонно «запозичаючи» один в одного сюжети, проте їхні прізвища залишалися невідомими. І лише наприкінці XVI ст. прізвище автора з'являється в афіші, — але не з поваги до драматурга, а лише для того, щоб визначити того, хто мусить нести відповідальність за зміст твору та ненормативну лексику, що лунає зі сцени.

Саме з цього періоду в більшості європейських мов з'являються лексеми, які фіксують функцію автора п'єси і вистави (ісп. *autor de comedias i autor dramatico*; фр. *auteur dramatique;* англ. *dramatist, playwright*, нім. *Bühnenautor, Dramatiker*).

В українській мові, безвідносно до театру, лексему *автор* зафіксовано з XVI ст., у російській — на початку XVIII ст.; утім, її поява істотно нічого не змінює ні в соціальному статусі автора, ні в його творчості.

На початку XVII ст. автор усе ще сприймається як ремісник, постачальник текстів (щоправда, це стосується лише сучасних авторів, на відміну від класиків античності, спадщина яких сприймається некритично — передусім це стосується «Поетики» канонізованого Аристотеля та ін.).

Однак натоді вже прокидається самоусвідомлення митців, завдяки чому з'являється ще доволі незвичне словосполучення *автор за професією* (англ. *an author by profession*), що свідчить про новий статус митця.

Завдяки зусиллям П. Корнеля, а згодом і П.-К. Бомарше, який ініціював прийняття у Франції закону про авторське право, постать автора виокремлюється як самостійна творча одиниця, а мистецький твір — як *продукт* творчості, що й передбачає авторську винагороду за виконання твору. Впродовж XIX–XX ст. роль автора настільки зростає, що спричинює сакралізацію творчості й формування культу митця. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, РЕЖИСЕР

АВТОРКА (від лат. *auctor* — засновник, винуватець, автор) — жінка-автор.

Для історії театрального мистецтва виокремлення жінки-автора має істотне значення, адже перше відоме прізвище авторки-драматурга зафіксоване лише у X ст., коли з'являються перші зразки літературної релігійної драми саксонської черниці Гротсвіти Гандерсгеймської, ім'я якої перекладається як Біла Троянда (або Ясний Голос); вона написала шість п'єс («Галлікан», «Дульциций», «Каллімах», «Авраам», «Пафнутій» та «Софія»), призначених, ймовірно, для виконання ляльками. У передмові до збірки своїх драматичних творів Гротсвіта писала, що перевірити свої сили в цьому жанрі вона вирішила, наслідуючи Теренція, а водночас намагаючись протиставити своє суворе мистецтво його солодкому мистецтву, що оспівувало блудниць. Сюжети Теренцієвих комедій у тлумаченні Ісидора Севільського, найавторитетнішого середньовічного інтерпретатора, сприймалися як оповідання про безчестя блудниць. Натомість Гротсвіта сюжетом своїх драм обрала стійкість незайманих дівчат і спокуту публічних жінок. Вона неначе обрала зворотній шлях, відштовхуючись від сюжетів Теренція, і перетворила брутальний сюжет на піднесений, грішниць — на мучениць віри, а своїх незайманих героїнь примусила пройти через усі етапи випробувань *дів* Теренція. Таким чином авторка-черниця, акцентуючи увагу на героїзмі цнотливих дочок віри, створила новий жанр — *героїчну повчальну драму,* персонажі якої мусили стати взірцем для наслідування праведними християнками. Анатоль Франс вважав, що «для цих жінок, зачинених у монастирі, грати п'єси було великою розвагою», і «шляхетні й освічені дівчата часто влаштовували в своїх обителях театральні видовища», обходячись при цьому без костюмів і декорацій — «лише наліплювали фальшиві бороди, зображаючи чоловіків. Виконувати цю п'єсу, — завершує своє есе Анатоль Франс, — могли лише саксонські черниці часів Оттона Великого або маріонетки з вулиці Вів'єн». Окрім того, ще у XIX ст. була поширена думка, що творчість черниці Гротсвіти — це лише дуже майстерна підробка.

З іменем жінки-авторки пов'язане й перше зображення європейського театру ляльок — у збірці біблійних текстів настоятельки ельзаського абатства Св. Одилії Герради Ландсберзької, яка задля розради своїх черниць склала антологію «Сад радощів» («Hortus deliciarum», 1185).

Ще одне прізвище авторки відоме з XVI ст. — це Маргарита Наваррська (Валуа); вона написала п'єси «Хворий» («Le malade»), «Інквізитор» («L'inquisiteur»), «Комедія на смерть короля» («La comedie sur le trepas du roi», 1547), «Різдво Христове» («La Nativite de Jesus-Chris») та ін.

«Масовий» прихід жінок у драматургію фіксується невдовзі після першого виходу актриси на сцену публічного театру — у XVIII ст. Так, навіть у Росії «Драматической словарь…» (1787) повідомляє, що комедія «Важкой» «переведена съ Французскаго языка пятнадцатилетнею девицею». Прикладом для наслідування була й Катерина II, як написала низку драматичних творів.

В Україні першою жінкою-драматургом була Олена Пчілка, згодом — Леся Українка, яка для жіночої драматургії вживала словосполучення *драма панійська*. ► АВТОР, ДРАМАТУРГ, ДРАМА ПАНІЙСЬКА, ДРАМА ФЕМІНІСТИЧНА, ТЕАТР ФЕМІНІСТИЧНИЙ

АГІТТЕАТР (від лат. *agito*, *agitavi, agitatum* — рухати, спрямовувати, гнати, поганяти, керувати, переслідувати, цькувати, нападати, критикувати, збуджувати, створювати, влаштовувати, бенкетувати; фр. *agitation*; англ. *agit-prop theatre*, нім. *Agitprop-Theater*, ісп. *teatro de agitation*) — термін, який дістав поширення в політичному театрі 1920-х рр. «Агітка, — писав Лесь Курбас, — це п'єска, в якій переважає яскраво виражена тенденція над певною об'єктивністю аспекту <…> В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як взагалі все мистецтво впливу, мають такі основні прикмети <…> в усякому разі, для театру впливу характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання». ► ТЕАТР ВПЛИВУ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

АГІТТРУПА (нім. *Agit-truppe*) — театральні трупи комуністичної партії у донацистській Німеччині початку 1930-х рр., що виконували агітаційні вистави — агітштуки (*Agitstuecke, Agitstück*). ► АГІТТЕАТР, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

АГІТШТУКА (нім. *Agitstuecke, Agitstück*) — у театральному житті донацистської Німеччини 1930-х рр. — вистави, що розігрувалися агіттрупами (*Agit-truppe*) або шоковими трупами (*shock troupes*) комуністичної партії. ► АГІТТЕАТР, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

АГОН (грец. *agon, agonis, agonas* — змагання) — у Давній Греції — публічний бій, публічне змагання, циркова боротьба; в аттицькій комедії — конфліктний діалог супротивників, що утворює дійовий стрижень п'єси.

Більшість свят у Греції відзначалася у формі змагань (*агонів*), серед яких відомі агони хорів, драматургів (з 510 р. до н. е.), комедій (з 480), акторів (*timelikoi agones*, 450–420), акторів, які брали участь у комедіях під час Ленеїв (442).

Серед театральних змагань найпершими були агони десяти хорів чоловіків і десяти хорів хлопчиків на Великих Діонісіях, Панафінеях, Таргеліях (на останньо-

му святі змагалося по п'ять хорів чоловіків і хлопчиків і обиралося по одному хорегові від двох філ), а також дифірамбічні змагання на Гефестіях, Прометіях та ін.

Інший вид змагань хорів — драматичний (змагання хорів, що брали участь у драматичних виставах).

Крім того, відомі *пирихічні агони* (змагання пирихистів, тобто виконавців військової пісні-танцю — *пирихи*).

Перед початком Великих Діонісій у збудованому за правління Перикла круглому *Одеоні* (місце для співу), де відбувалися також репетиції й попередні перегляди майбутніх вистав, огляди військ і судові засідання, влаштовувався *проагон* (зустрічі учасників змагання — акторів і драматургів — із суддями і глядачами).

Після завершення цієї процедури на орхестру виходили озброєні юнаки, чиї батьки склали голови за батьківщину, і оповісник урочисто проголошував, що афінський народ, який вигодував їх, тепер, у день їхнього повноліття, доручає їх богині щастя.

Наприкінці процедури відбувалося нагородження золотими вінками найвизначніших громадян року, і, нарешті, спеціальний жрець колов маленьких поросят, кропив їхньою кров'ю натовп, після чого глядачам роздавали жертовне м'ясо (вважалося, що свині тісно пов'язані з брудом, а подібне притягує подібне, отож поросята забирають на себе увесь бруд, а отже, здійснюють очищення). Інколи роль поросят, які мусили забрати увесь міський бруд, відводилась двом *фармакам* — цапам-відбувайлам; їх гнали вулицями міста і шмагали гілками смоківниці з тим, щоб наприкінці їхнього шляху вбити або вигнати з міста. Вважалося, що обряд сприяє очищенню поліса від бруду.

Важливою частиною змагань була процесія з державною скарбницею, яку провозили театром (починаючи з 454 р. до н. е. до Великих Діонісій приурочувалася сплата союзниками податі до державної скарбниці Афін).

Найголовніше свято Діоніса — Великі Діонісії — тривало шість днів, з яких виставам було відведено три дні. Розпочиналося свято 10 Елафеболіона (у березні). Коли сходила перша чверть молодика, сповіщаючи початок царювання Діоніса, громадяни зранку збиралися біля старовинного капища бога, що поряд з театром. Звичай вимагав, щоб кумир Діоніса перенесли в цей дім, де він ставав свідком свята на його честь. Юнаки й дівчата з кошиками на голові (*канефори* — дівчата-кошиконосиці) утворювали окремі групи. Кожну з таких груп супроводжували носії смолоскипів і флейтистки.

Процесія проносила містом кумир Діоніса, оточений ефебами. Вийшовши на міський майдан із вівтарями дванадцяти богам і вшанувавши їх молитвами, процесія прямувала до гаю Академа, куди ефеби привозили кумир Діоніса та встановлювали його біля *ескари* (вогнища). Тоді розпочиналося вшанування. Окремі групи процесії, кожна зі своїм керівником, підходили до кумира Діоніса, співаючи на його честь пісні. Наприкінці дня всі поверталися до Афін. Проминувши цвин-

тар, процесія розташовувалася на Драмосі, де поміж колонами на підстилці (*стибадах*) із плюща було приготоване святкове частування — діжки з вином.

Тоді з'являлися ряджені — сатири з тирсами в руках. Ефеби провозили кумир Діоніса й виставляли його поблизу театру, у храмі Діоніса. Наступного дня починалися театральні змагання.

Хоча місця для глядачів чітко розподілялися за філами, майновим цензом тощо, дуже часто між глядачами відбувалися бійки, в які мусили втручатися *рабдухи* (дрюконосці). Приносячи з собою подушки, глядачі зранку заповнювали театр, де упродовж дня дивилися вистави, їли й пили (приносячи їжу з собою чи купуючи її у продавців).

Під час вистави глядачам подавали ритуальне вино та трагемати (від *tragemata, tragematia* — легкий десерт, страви зі стручкових плодів; усе, що їдять у сирому вигляді). Зі сцени публіці кидали винні ягоди. Хорег також пригощав виконавців ритуальними стравами.

Разом із чоловіками у театр допускались жінки, діти і навіть домашні раби (якщо власник раба сплачував за нього гроші), однак порядним жінкам і дітям дозволялося відвідувати лише трагедії. Що ж до комедій, то вони вважалися занадто непристойними для жінок і дітей, тому з осіб жіночої статі на комедіях могли бути присутні лише гетери. Під час вистави глядачі смоктали вино з бурдюків, поїдали солодощі, що традиційно вважалося ознакою схвалення п'єси.

Вистави розпочиналися на світанку і до полудня демонструвались трагічні трилогії з драмою сатирів, а по обіді — комедії (з 486 р. до н. е.).

Театральні змагання, до участі в яких початково допускалися троє трагічних, а з 486 р. до н. е. також і троє комічних поетів, тривали три дні.

Напередодні Пелопоннеської війни до трагічного агону було додано четвертий день, на який припадав показ комедій, кількість яких збільшилася до п'яти. На початку війни довелося тимчасово повернутися до колишнього порядку, однак чотириденний драматичний агон відновлено лише після закінчення Пелопоннеської війни. Із занепадом трагедії у IV ст. до н. е. цей порядок, очевидно, змінився і був таким: перший день — драма сатирів і давня трагедія; другий день — три-шість трагедій (нових і старих); третій день — чотири-п'ять трагедій; четвертий день — п'ять нових комедій.

Виконання п'єси вважалося офірою Діонісові, а тому й трагедії виконувалися лише одноразово, після чого зберігалися як священні тексти; *давні трагедії* повторювалися лише під час Сільських Діонісій.

Із падінням авторитету Діоніса і державних відправ на його честь занепав і престиж драматургії; відтак з 387/386 рр. до н. е. класичні трагедії Есхіла, Софокла й Еврипіда було дозволено показувати повторно, а також встановлювалась норма, за якою напередодні початку головного драматичного змагання влаштовувалися змагання, у яких брали участь виконавці саме «давніх трагедій».

У 339 р. до н. е. впроваджено змагання *давніх комедій*, згодом, від 329 р. до н. е. — змагання акторів-коміків у нових комедіях. Дозвіл на повторний показ творів засвідчив зміну функціонального призначення вистави: замість жертвопринесення — розвага, естетична насолода, спогад, замилування.

Під час театральних змагань у першому й другому рядах театру сиділи жерці: у головному кріслі — жрець Діоніса-Визволителя, поруч — жерці дванадцяти богів (Зевса, Афіни-Порадниці, Діоніса-флейтиста, Деметри й Персефони, Аполлона, Артеміди та Посейдона, Тесея, Гефеста, Муз). Найшанованіші громадяни, керівники міста, діти героїв та іноземні посли користувались *проедрією* (правом на найкращі місця). За кріслами жерців починалися лавки для заможних глядачів.

Кожен сектор був позначений якоюсь літерою, починаючи з «А» (альфи). Така сама літера значилась і на звороті квитків, поряд із зображенням голови Афіни або морди лева, що вважався охоронцем від нещасть.

Серед глядачів були й підставні особи — *клакери*, послугами яких користувався, приміром, комедіограф Філемон у боротьбі проти свого суперника Менандра.

По завершенні змагань журі з десятьох суддів визначало переможця. Самі судді обиралися з-поміж глядачів (кандидатів на цю роль визначали заздалегідь у подвійній проти необхідного числа суддів кількості). Члени журі нерідко брали хабарі, стосовно чого висловлював припущення Еліан, описуючи змагання між Еврипідом, який виставив «Троянок», і Ксеноклом, який переміг: «Хіба ж не кумедно, що Ксенокл переміг, а Еврипід, виступивши з такими драмами, — переможений?» Кожна з філ обирала одного суддю, і він повинен був давати присягу. У пізніші часи до суддівства, крім представників влади, почали залучати також представників творчої еліти: вчителів гімнастики, танцюристів тощо. З усього числа суддів жеребом обирали меншу колегію, з сімох або п’ятьох членів, які виносили остаточний присуд. Кожен із суддів мав дерев’яну дощечку, на якій мусив написати прізвища учасників драматичних змагань у тій послідовності, на яку вони заслуговували. Коли рішення не збігалося зі сприйняттям більшості глядачів, останні свистіли, тупали ногами, а інколи навіть могли закидати акторів каменюками, бити й виганяти з орхестри (що траплялося під час виконання трагедій Еврипіда).

Від V ст. до н. е. поширився звичай влаштовувати на знак схвалення вистави оплески; існував навіть бог оплесків — Кротос.

Поет, визнаний переможцем, одержував із рук архонта вінець перемоги, а хорег, який краще за інших виконав свої обов’язки, також визнавався переможцем і отримував у нагороду вінок; у храмі Діоніса він ставив дошку із записом про перемогу, а саме рішення журі зберігалося в державному архіві.

Дидаскалії (протоколи комісії, записи п’єс і рішення журі) викарбовувалися на мармурових плитах. У цих протоколах зазначалися час, рік, імена поетів, що змагалися, імена хорегів, протагоністів, а також присуджені їм нагороди. Результати голосування журі затверджувалися *Еклезією* — всенародними зборами.

Драматург, окрім гонорару, одержував нагороду у вигляді вінка з плюща та грошовий приз. Хореги й драматурги, які здобули перемогу, мали право встановити на честь цієї події пам'ятний триніжок. Так, Фемістокл (525–460 рр.) був хорегом трагедії й отримав перемогу, в пам'ять про яку він встановив дошку з таким написом: «Фемістокл фреаррієць був хорегом, Триніх автором п'єси, Адімант — актором». Такі пам'ятні дошки виставлялися для загального огляду на вишуканих кам'яних підставках уздовж дороги (*одос триподон* — дорога триніжків).

Коли судді визнавали, що драматург образив богів, його звинувачували у блюзнірстві і відправляли у вигнання. Так, про послідовника Теспіса, драматурга Триніха, джерела повідомляють, що він виставив під час іонійського повстання 494/3 р. до н. е. трагедію «Здобуття Мілета». Жорстокі сцени загибелі міста, страждання жителів, що оплакували своїх рідних, сцени насильства і поневолення настільки вразили глядачів, що всі вони плакали, і влада змушена була накласти на поета штраф за порушення громадського спокою у розмірі однієї тисячі драхм.

У змаганнях на Міських Діонісіях початково брали участь лише поети; згодом, не пізніше від 502 р. до н. е., — також хореги, а з 449 р. — ще й актори (*актори-протагоністи* отримували грошову винагороду — не лише у разі перемоги, а й за участь у виставах; переможці отримували право брати участь у виконанні п'єс під час наступного свята без попереднього перегляду їхньої гри).

Після оголошення результатів змагань здійснювалася процедура нагородження переможців: вони виходили на орхестру і перший афінський архонт нагороджував їх вінками з плюща.

Наступного дня у театрі на схилі Акрополя влаштовувалися Народні збори, під час яких повноправні громадяни підбивали підсумки змагання й обговорювали організаційну роботу афінської адміністрації, представники якої також отримували нагороди у вигляді вінків, подяк, декретів і встановлення статуй на їхню честь. Скульптурні портрети виставлялися не лише на честь драматургів: так само були увічнені фокусники Кратифен, Феодосій, Евклід, Деофіт та ін. ► АКТОР, ДИДАСКАЛІЇ, КЛАСИКА, ТРАГЕДІЯ, ХОРЕГІЯ

АДАПТАЦІЯ, ДРАМАТИЗАЦІЯ, ПЕРЕРОБКА (від лат. *adaptere* — пристосування; фр. *adaptation*, англ. *adaptation*, нім. *Bühnenbearbeitung, Adaptation, Adaption*; ісп. *adaptation*; пол. *adaptacja sceniczna, dramatyzacja*; у практиці українського театру XIX ст. вживався також термін *перелицьовка*) — переробка та пристосування драматичного твору до певної кон'юнктури (соціальне замовлення, склад трупи, технічні можливості, умови сприйняття певною аудиторією тощо) або докорінна зміна жанру літературного твору, його драматизація. Адаптація до умов сцени твору, який не призначався для виконання на сцені, називається *інсценізацією*.

Перші переробки з'явилися ще в античному театрі: у Греції — адаптація епічних сюжетів до умов сцени; у Римі — сюжети давньогрецьких трагедій, покладені в основу творів Еннія, Акція, Сенеки, Плавта, Теренція; у візантійському театрі

XII ст. — християнська драма «Христос Пасхон» — центон на матеріалі Еврипідівських трагедій, присвячений розп'яттю і Воскресінню Христа.

У театрі середньовіччя відомі переробки Ганса Сакса «Вірна дружина Алкеста…» за мотивами Еврипіда, «Нещасна цариця Йокаста» за мотивами Софокла, «Цариця-вбивця Клітемнестра» за мотивами «Орестеї» Есхіла та ін.

Саме як театр переробок сформувався театр класицизму, на сцені якого виконувались твори за античними сюжетами («Едіп» і «Медея» Корнеля, «Іфігенія», «Андромаха» і «Федра» Расіна, «Антигона» та «Іфігенія в Авліді» Ротру; «Едіп» Вольтера, «Агамемнон», «Орест», «Антигона» й «Алкеста» Альфієрі), а згодом драматургія Просвітництва й романтизму («Іфігенія у Тавриді» Гете, «Іфігенія» Готшеда та ін.).

У театрі XX ст. сюжети античних драматургів широко використовували у своїх трагедіях Гуго фон Гофмансталь («Едіп і Сфінкс», «Едіп-цар», «Антигона», «Електра»), Жан Кокто («Антигона», «Едіп»), Жан Жіроду («Електра»), Жан-Поль Сартр («Мухи» за мотивами «Орестеї» Есхіла), Жан Ануй («Антигона», «Медея»), Гергардт Гауптман («Іфігенія в Авліді», «Смерть Агамемнона» та ін.). Низку обробок за вимогами епічного театру здійснив Бертольт Брехт («Антигона», «Дон Жуан» та ін.).

В Україні переробки поширюються у першій половині XIX ст. Так, на західноукраїнських землях від 1848 р. відомі переробки І. Озаркевича («Дівка на відданю, або На милованє нема силованє» з «Наталки Полтавки» І. Котляревського; «Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг» з «Москаля-чарівника» І. Котляревського; «Сватанє, або Жених навіжений» зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка); В. Ковальського («Жовнір-чарівник» з п'єси «Згублена дитина» А. Коцебу); І. Айталевича («Козак і охотник» за А. Коцебу); І. Наумовича («Гриць Мазниця, або Муж заманений» з комедії Мольєра «Жорж Данден») та ін. «До того самого розряду переробок, — писав Іван Франко, — належить переробка Мольєрової комедії «George Dandin», приноровлена до галицького життя початкуючим ще тоді писателем Іваном Наумовичем, п. з. "Гриць Мазниця"». У цьому ж значенні Іван Франко вживав термін *перелицювання*.

Особливу популярність дістають переробки в останній чверті XIX ст. у творчості Марка Кропивницького та Михайла Старицького (Кропивницький вживав також термін *немероб:* «Пришлю Вам драму «Титарівну», перероб (або, краще сказати, позика сюжету) із Т. Шевченка»; «Радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару, бо переробі все-таки зостануться переробами, а свого театру, нарешті, біг дасть»; «Невже у Вашім театрі не користуються Шекспіром у переробі Куліша?»).

В українському театрі 1920-х рр. виконувались адаптації В. Муринця — «По ревізії» (за М. Кропивницьким, 1923); І. Сенченка — «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці» (за М. Старицьким, 1923) та «Як вони допомагали» (за п'єсою Л. Яновської «Лісова квітка», 1925); В. Василька — «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким та М. Старицьким, 1925) та ін.

У процесі адаптації драматург зазвичай здійснює: *актуалізацію п'єси* (фр. *actualisation*; англ. *actualization*; нім. *Aktualisierung*; ісп. *actualizacion*) — переробку тексту старої драми шляхом її осучаснення з урахуванням нових умов; *драматизацію* (фр. *dramatization*; англ. *dramatize*, *dramatization*; нім. *Dramatisierung*; ісп. *dramatizacion*) — перетворення епічного чи ліричного твору на драматичний шляхом створення діалогів і загострення конфлікту (інколи драматизація ототожнюється з театралізацією, однак драматизація і театралізація — не тотожні поняття, адже різноманітні форми недраматичного театру були відомі ще до теорії епічного театру Брехта); інколи — *дедраматизацію* (лат. *de* — префікс, що означає вилучення, скасування, і *drama* — дія; термін з'явився у мистецтві 1950-х рр. для визначення тенденції до відмови від драматичної побудови сюжету в п'єсі і заміни його хронікальним зображенням або створенням образу безладу; найпослідовніше принцип дедраматизації реалізували в театрі XX ст. Бертольт Брехт, драматурги театру абсурду й творці гепенінга, а також, — можливо, й ненавмисно, — автори поширеної під час культу особи Сталіна *теорії безконфліктності*, яка спиралася на уявлення про те, що в соціалістичному суспільстві нібито взагалі відсутні будь-які конфлікти.

Нарівні з термінами *адаптація* й *переробка* вживається термін *інсценівка* (від лат. *in* — на, і *scaena* — сцена). На відміну від адаптації й переробки *інсценівкою* називається міжродова переробка у драматичну форму та втілення на сцені епічного або ліричного твору, не призначеного для виконання у театрі.

Початки традиції пристосування до завдань театру недраматичних творів також можна відшукати ще в античному театрі, коли, ведучи боротьбу за вплив на загальногрецькі справи, полісі намагалися привласнити Гомера та його спадщину. Не залишався осторонь від цієї боротьби й тиран Пейсистрат, який наказав записати тексти «Одіссеї» та «Іліади» Гомера, які вважалися «лицарським епосом Греції», «біблією грецького народу», «святим письмом ортодоксальної теології», «скрижалями віри» та ін. Саме Пейсистратові приписують впровадження традиції, за якою під час Панафінеїв поеми Гомера спочатку виконувалися вголос перед усім народом, а згодом визначали *сюжетне поле* античних трагедій: з «Одіссеї» свої сюжети черпав Есхіл («Орестея»), Софокл («Едіп-цар», «Навсикая»), Еврипід («Кіклоп»), Аристофан («Оси») та інші драматурги. Коло сюжетів давньогрецьких трагедій не вичерпувалося творами Гомера, проте саме вони були сакральним центром тяжіння для драматургії своєї епохи.

Наступна сторінка в історії інсценівок пов'язана зі сценічним втіленням Біблії, а згодом і житійної літератури у міраклях і містеріях середньовіччя. Театр експлуатує апробовані сюжети, і навіть Шекспір — в очах нащадків найбільший *авторитет* доби — запозичає свої сюжети з бестселерів (збірників новел, хронік). Тривалий час сюжети світського мистецтва живитимуться як священними текстами християнства, так і не менш авторитетними текстами відроджуваної античності.

Сплеск захоплення інсценівками припадає на XIX ст. Так, англійський театр полюбляв переробки популярних романів Ч. Діккенса та В. Скотта; у Франції дістали популярність переробки творів Е. Золя, а в Україні — творів М. Гоголя («Різдвяна ніч», «Утоплена, або Русалчина ніч», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба» М. Старицького, «Вій», «Пропавша грамота» М. Кропивницького та ін.).

У XX ст. переробка літературного твору до умов сцени (авторська, здійснена іншим драматургом або режисером) посідає у театрі таке саме місце, як і оригінальна драма. Приміром, В. І. Немирович-Данченко інсценував твори Ф. Достоєвського («Брати Карамазови», 1910; «Біси», 1913), Л. Толстого («Воскресіння», 1930). Переважну більшість вистав Лесь Курбас здійснив за власними сценаріями й інсценівками («Жовтень», «Рур», «Напередодні», «Пролог», «Жовтневий огляд», «1905 рік на ХТЗ», «Народження Велетня»; «Джіммі Гіггінс» Е. Сінклера, «Гайдамаки» Т. Шевченка та ін.).

Сплески інтересу до інсценівок унаочнюють коливання між епічною та драматичною тенденцією у театрі, адже в інсценівці завжди переважає епічне начало.

Поряд із терміном *інсценівка* вживається також *інсценізація* (пол. *inscenizacja*; нім. *Inszenierung*, рос. *инсценировка*) — у розумінні *постановка, режисура* — зокрема, у праці Вс. Мейєрхольда «Про театр» (1912); у «Театральному листі» (1918) Леся Курбаса, де він писав про «форми її [п'єси] інсценізації, як у нас кажуть *постановки*». Цей термін уживається також для визначення форми агітаційного театру, поширеної у 1920-х рр.

Особливим видом адаптації є *травестія* (від італ. *travestire* — переодягання; фр. *travestissement*; англ. *travesty*, нім. *Travestie;* ісп. *disfraz*; пол. *trawestacja*) — переробка твору поважного жанру на комічний. ► КОНТАМІНАЦІЯ, РЕТРАКТАЦІЯ

АКАДЕМІЯ (від грец. *Ἀχαδημία*, лат. *Academia*; в українській мові слово відоме з 1631 р.) — багатозначний термін, традиція використання якого походить від саду Академа, міфічного аттицького героя, де вчителював Платон; згодом так почали називати філософську школу Платона (щоправда, вже в античні часи філософ-скептик Тимон нарік ці академічні й авторитетні в очах наступних поколінь заклади *курником Муз*). Відтоді існує кілька основних типів академій: приватні (вільні) академії й академії, що перебувають на утриманні держави; об'єднані ці творчі структури однією метою, адже з формальної точки зору вважається, що вони вивчають науки й мистецтва не заради якихось практичних цілей, а заради *чистого* мистецтва.

Першу академію державного типу заснував у 280 р. до н. е. Птолемей: це був Мусейон в Александрії — і храм, присвячений музам, і навчальний заклад, і науково-дослідний інститут із вивчення гуманітарних проблем. Саме цей заклад філософ-скептик Тимон назвав *курником Муз* і саме Мусейон став взірцем для академій, які від кінця І ст. почали організовувати у Палестині, Месопотамії та Вавилонії юдеї; ці академії були центрами талмудичної вчености.

У XIII ст. створюються академії красних мистецтв у Флоренції (засновник Брунетто Латині, 1270), Тулузі (засновник Фридріх II Сицилійський, 1300), Палермо (1323, Academie des jeux floraux — Академія флоральних ігор), які спрямовують свою діяльність на вивчення поезії. До найвідоміших вільних академій XV ст. належали: «Academia Pontaniana» Ант. Беккаделлі (1433) у Неаполі; заснована Лоренцо Медичі «Academia Platonica» у Флоренції (1474–1521), до складу якої входили Піко делла Мірандолла, Макіавеллі й Анджело Поліціано; «Academia antiquaria» у Римі (1498, засновник Помпоніо Лето).

Академії дістали значне поширення у XVI–XVII ст. в Італії, де налічувалося понад тисяча подібних закладів, і, за свідченнями сучасників, інтерес до них мав характер *шаленої пристрасті*.

У цей час існувало кілька типів академій.

До першого типу належали у Венеції — «Academia Pellegrina» (1550), у Флоренції — «Academia della Crusca» (1582) та інші змішані за складом учені товариства, у діяльності яких, крім диспутів і літературних читань, значну увагу приділялося музиці. Зібрання академій (святкування на античний лад, поетичні й музичні змагання) відбувалися на лоні природи, де члени академій відпочивали від офіційних придворних церемоній.

Інший тип музичних академій, що об'єднували аматорів і професіональних музикантів, спрямовував свою діяльність на розвиток і вивчення музичного мистецтва. Тут влаштовувались публічні й закриті концерти, засновувались нові музичні заклади, організовувались оперні вистави.

Найвідомішими академіями такого зразка були Болонська філармонічна академія (1666) та Флорентійська камерата («Camerata Fiorentina», 1580) — флорентійська корпорація, що її заснував меценат Дж. Барді; саме з діяльністю цієї академії пов'язане народження опери. Учасники камерати прагнули відродити античну трагедію, задля чого домагалися синтезу поезії та музики. Естетичні уподобання членів камерати знайшли відображення у «Діалозі про стародавню і сучасну музику» Галілея (1581) та в Передмові до збірника одноголосих мадригалів Каччіні «Нуове музике» (1602). Народженню перших опер передувало виконання у 1579–1589 рр. у Флоренції й у інших містах Італії театралізованих мадригалів та інтермедій, що являли собою пасторалі на античні сюжети в супроводі музики.

Римська Академія прославилася тим, що тут, за ініціативою професора Помпоніо Лето (1427–1497), було створено театр, зорієнтований на постановку античної класики спочатку латиною, а згодом і мовою *вольгаре*, тобто звичайною італійською мовою. Серед вистав цього театру відомі постановки «Гіполіта» (за «Федрою» Сенеки), «Пунійця» Плавта та інших творів за античними сюжетами.

Показ вистав здійснювався при дворах могутніх правителів; вони включалися до ритуалу державних урочистостей тощо. Вистави урізноманітнювалися за ра-

хунок костюмованих парадів, інтермедій-масок, танцювальних і вокальних номерів та пишних декорацій. Зіграні в саду Помпоніо Лето, ці вистави стали приводом для ув'язнення господаря з обвинуваченням у спробі реанімації поганства. Проте, не знайшовши в діях Помпоніо Лето складу злочину, судді дійшли висновку, що в цих виставах «більше гри, аніж справжньої небезпеки».

У XVI ст. в Італії академіями називалися також театральні трупи, до складу яких входили професіональні виконавці.

Найпомітнішими серед італійських академій XVI ст., що здійснювали театральні вистави, були «Конгрета де Роцці» у Сієні, «Костанти» у Флоренції, «Семпітерні» у Венеції, «Олімпіка» у Віченці, «Фантастичі» у Флоренції та ін.

Деякі з академій («Елеваті» у Флоренції, «Інвагіті» у Мантуї) спеціалізувалися на постановці музичних драм (мелодрам) К. Монтеверді, Ф. Каваллі й ін.

Завоювавши певний авторитет, але не маючи можливості самостійно існувати, у XVII ст. академії починають шукати потужних патронів — таких, як церква або релігійні ордени (останнє не дивно: адже академії активно розробляють жанри єзуїтського театру), відходять під патронат держави тощо.

Так, 10 лютого 1635 р. у Франції приватне товариство було перетворене на державну *Французьку Академію* (Academie Francaise), першим головою і покровителем якої став кардинал Ришельє; однак після революції 1789 року академія була об'єднана з іншими подібними установами під загальною назвою *Institut de France*. Формально функції Академії обмежувалися вдосконаленням французької мови, проте невдовзі вона перетворилася на загальнокультурний центр Франції, метою якого було одержавлення, а отже, й уніфікація культури — зокрема, драматургії та театру.

Невдовзі після заснування Академія дістала від Сен-Жермена глузливу характеристику: «Пташник Псафона». Серед сорока безсмертних діячів Академії були не лише літератори, але й канцлер Сег'є, дипломати Ботрю і Серв'єн, математик Башен, лікар Лашамбр. Основними завданнями Академії було здійснення різноманітних акцій, конкурсів тощо.

1650 року Сент-Евремон написав віршовану комедію на три дії «Академіки» («Académiciens»), в якій вивів на сцену канцлера Сегура та інших діячів Академії — Демаре, Годе, Колете, Шаплена та ін. У 1661 році написав віршовану комедію на три дії «Академія жінок» («Académie des femmes») де Шапюзо; відомо, що у 1735 на Сен-Жерменському ярмарку виставлялася комічна опера в одному акті з водевілями «Академія буржуазна» («Académie bourgeoise»).

Коли в 1678 р. Президентом Академії став Жан Расін, у промові з приводу свого обрання він сказав: «Усі слова нашої мови, всі її звуки дорогоцінні, тому що з їхньою допомогою ми прославляємо нашого великого покровителя…» Іншим разом Академія оголосила конкурс на тему «Яка з чеснот короля стоїть на першому місці». Найкраще рішення проблеми запропонував придворний

друкар Коломбар, який видрукував твір про мисливські трофеї короля, дослідивши при цьому, скільки оленів, диких кіз, зайців, диких кнурів і вовків підстрелив протягом життя король. Поглиблено вивчивши тему, він з'ясував також, що під час полювань король проскакав майже три з половиною тисячі миль. Звісно, це глибоке дослідження було щедро винагороджено і вплинуло на подальший розвиток наук і мистецтв у Франції.

1684 р., коли помер П'єр Корнель і звільнилося його місце у плеяді *безсмертних*, чотирнадцятилітній герцог Мен, родич короля, передав директорові Академії, Расінові, своє побажання стати академіком. Расін зібрав безсмертних, доповів про бажання герцога, і збори ухвалили, аби директор Академії надіслав герцогові відповідь: «Навіть якби вакансія й не звільнялася, немає такого академіка, який не вважав би за щастя померти задля того, щоб звільнити для герцога місце». Патронат держави, таким чином, диктував умови, які доводилося брати до уваги.

У 1661 р. в Парижі Людовик XIV заснував *Королівську Академію танцю* (Academie Royale de Danse), діяльність якої спрямовувалася на вивчення танцювального мистецтва. Керівництво Академією здійснювала Рада, до складу якої входило тринадцять майстрів танцю, які регулярно збиралися у таверні неподалік від Лувра, де здійснювали кодифікацію придворних і характерних танців. Після нападок, що містилися в опублікованих «Листах про танець» Ж.-Ж. Новера, який дорікав Академії в консерватизмі, 1780 р. вона припинила своє існування і ненадовго відновила діяльність лише в 1856 р., але вже як приватна організація.

Наступну академію у Франції створили у 1671 р. абат П. Перрон і Р. Камбер, які в 1669 р. одержали від короля Людовика XIV концесію на двадцять років для організації *оперних академій* (тобто музичних вистав) у Парижі й інших містах. Так виникла *Національна Академія музики* (Academie de Musique) — французький оперний театр у Парижі. Академію відкрито постановкою пасторалі «Помона» (опера-балет із віршами П. Перрона та музикою Р. Камбера; пост. Вошампа). Вистава мала великим успіх і не сходила зі сцени впродовж восьми місяців. Трупа Академії в цей час налічувала п'ять солістів (із них чотири жінки), п'ятнадцять учасників хору і тринадцять артистів оркестру. Невдовзі через придворні інтриги Перрон був змушений закрити Академію, однак у 1672 р. Жанові-Батистові Люллі вдалося одержати нову концесію і відновити роботу Академії під назвою *Королівська академія музики* (директором, адміністратором, режисером і композитором якої сам він і був). Академія поновила роботу, відкрившись новою оперою-балетом «Свято любові й Бахуса» Люллі. У 1871 р. Академію перейменовано в Національний театр опери.

У XIX ст. у Франції *академізм* став чи не найяскравішим уособленням *заскорузлого минулого*, проти якого й повстали революційні митці. Протести адресувались як Французькій Академії (Віктор Гюго, Альфред да Віньї, Проспер Меріме, Сент-Бев і навіть Ежен Скріб), так і паризькій Grand Opera, зі створеною на її сце-

ні системою жанрів («стиль великої французької романтичної опери», або, за словами Теодора Адорно, «секуляризований придворний стиль») — і особливо посилились у 1831–1835 рр., коли керівництво цим *мистецьким закладом* було доручено Луї Веронові. Цей ділок і майбутній депутат, ототожнюючи театр і політику, абсолютно не розумівся на музичному мистецтві, зате мав зв'язки у Міністерстві внутрішніх справ, завдяки чому змусив прислухатися до своїх порад усіх причетних до створення вистав. Що стосується практичних кроків для здійснення «естетичної реформи», то Верон виклав свої міркування стосовно завдань Опери у власних спогадах: «Липнева революція уособлює тріумф буржуазії, а буржуазія, перемігши, прагне влади та розваг — от Опера і стане її Версалем, і вона посуне туди юрбою займати місця високих сеньйорів двору». Так розпочалася його реформа: на стінах з'явилися золото, оксамит, м'які килими, люстри, газове освітлення. Естетичне кредо Верона можна було б сформулювати так: «Театр має впливати на почуття банкірської і торгової публіки, змушуючи його за допомогою вміло скомпонованих картин розкоші забути про справи». Саме тому, постійно втручаючись у роботу декораторів і бутафорів, Верон ніколи не вимагав економії коштів, а навпаки — намагався все збільшити, зробити вишуканішим, глобалізувати.

Першою виставою, здійсненою у новому стилі, була опера «Роберт-Диявол», створена на сюжет середньовічного міраклю; найбільше враження в цій виставі справляла сцена, в якій померлі черниці вставали з могил, що й знаменувало, на думку істориків, першу появу романтизму на оперній сцені. Далі — «Густав III», опера Скріба й Обера, у п'ятому акті якої під час пишного маскараду шведський король падав, зарізаний кинджалом. Іншою феєрією Верона була опера-балет у п'яти діях «Спокуса», для якої було виготовлено 610 нових костюмів, а на сцені в якусь мить з'являлося 700 виконавців. З тим самим успіхом пройшла й «Жидівка», в якій співали «і верхи, і пішки». Відтак порівняння театру зі стайнею і цирковою пантомімою стало ледь не узагальненням. Шлейф цього придворно-бульварного видовища тягнеться аж до XX ст. Адже, як писав Сартр, «золото, пурпур, вогні, рум'яна, патетика і бутафорія обожнюють усе — навіть злочини. На сцені воскресає перед ними аристократія, яку їхні діди відправили на той світ». Цей діагноз підтримував і Теодор Адорно: «Буржуазія, яка мала почуття власної гідності, могла прославляти себе і насолоджуватися собою в опері», що демонструвала «символіку влади буржуазії та її матеріального злету».

Одержавлення мистецтва та мистецький офіціоз XVIII ст. створили передумови для протиставлення громадських академій і академій державних — тим більше, що у цей період і в Італії, і в багатьох інших європейських країнах термін *академія* застосовувався також до авторських концертів, музичних та інших зібрань.

Так, у 1747 р. у Венеції створено літературно-театральну Академію *Granelleschi*, назва якої походить від італійських слова *нісенітниця, безглуздя* (що й дає під-

стави зараховувати діячів академії до передвісників театру абсурду). Академію заснував патрицій Дж. Фарсетті як глузливе наслідування знаменитої флорентійської «Academia della Crusca», що мала на меті укріплення статусу й очищення італійської літературної мови.

У мемуарах Карло Гоцці писав про історію виникнення цієї пародійної академії: «Це було приблизно у 1740 році, коли завдяки випадкові у Венеції народилася академія з веселих людей, любителів науки, які присвятили себе вивченню літератури… Це веселе і вчене товариство відшукало одного дивака на ім'я Джузеппе Секеларі, який, засліплений власним самолюбством і оточений натовпом жартівників, уявив себе видатним ученим і списував цілі аркуші різної нісенітниці, що викликала під час читання вибухи сміху. Члени академії вирішили обрати цього птаха головою новоствореної академії… Під регіт присутніх він був обраний одноголосно й отримав звання *архігранеллоне* і голови академії Гранеллескі… У спекотні літні дні, коли під час засідання розносили морозиво і холодний шербет, голові, на знак пошани, подавали на срібній таці великий келих гарячого чаю. Якщо ж засідання відбувалося узимку, кожному подавали гарячу каву, а голові — холодну, крижану воду… Важко перелічити всі витівки, призначені для такого голови…» Невдовзі з цих розваг народилася перша п'єса Гоцці.

Подібні жарти на адресу академічних закладів лунали і в Росії (у «Шутовской комедии» пародіювалася церемонія прийому в докторську академію).

Першу академію суто театрального спрямування створено у Німеччині, у 1753 році, з ініціативи Конрада Екгофа. Це була *Академія акторського мистецтва*, Президентом якої було обрано Йогана Фридріха Шенемана, а віце-президентом і першим лектором — Конрада Екгофа. Завдання Академії полягало у вивченні *граматики* сценічного мистецтва. З цією метою Академія здійснювала обговорення проблем формування репертуару, розподілу ролей, репетицій вистав, техніки сцени тощо.

У СРСР, а згодом і в пострадянських країнах, похідний від *академії* прикметник *академічний* перетворився на почесне звання, що присвоюється найвідомішим і найстарішим театрам. Звання впроваджене 1919 року.

В історії театру існують також інші значення словосполучень *академічний театр* і *академічна драма* (англ. *academic drama*, *academical drama*). В англомовному театрі *академічною драмою* називається шкільна та єзуїтська драма. Так само й театр, який спирається на хрестоматійну драму і відповідні прийоми виконання, називається академічним. ► ДРАМА ВЧЕНА, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ, ТЕАТР УЧЕНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

АКСЕСУАР (фр. *accessoire* — допоміжний) — дрібні предмети бутафорії та реквізиту; другорядні персонажі (*accessoire rolés*) або, за поясненням французького «Ілюстрованого словника театру» XIX ст., — «погана роль; роль, якої не існує» («аксессуарное лишь лицо, не имеющее никакого влияния на лиц и развитие

драмы» — писав М. Старицький; «так как дирекция не имеет полного комплекта аксессуаров и хористов, то в случае надобности никто из актеров или актрис 2-го и 3-го разряда не может отказаться от участия в выходах и хорах» — з «Правил для артистів», уведених 1843 р. в харківському театрі). ► АНТУРАЖ, АМПЛУА

АКТ (лат. *actus* — дія; фр. *acte*; англ. *act*; нім. *Akt*) — одиничний вияв людської діяльності; структурний елемент драми; у єлизаветинському театрі — вставні музичні номери між окремими частинами вистави; у російському театрі XVIII ст. — назва драматичних творів, наприклад: «Акт комедиальный о Калеандре…» (1731), «Акт о Евдоне и Берфе» (1730–1740 рр.), «Акт о Иполлите» (1749–1759) та ін. Актом називається також закінчена частина драматичного твору чи театральної вистави, відокремлена від попередньої та наступної частин антрактом (поділ вистави на п'ять актів уперше здійснено в давньоримському театрі, адже в давньогрецькій виставі дія тривала безупинно).

На українській сцені термін відомий з 1622 р. У цей час поряд із терміном *акт* вживалися й інші лексеми: *діяння* (*діяние* в п'єсі «Алексій, человек Божій» (1673); *дійство* у «Комедії на Успеніе Богородицы» Дмитра Туптала (1697/1699); *дійствіе* у виставі «Мудрость Предвічная» (1703); *игралище* («Алексій, человек Божій»); пізніше вживався термін *дія*. Інколи в українській шкільній драмі застосовувався поділ на частини: так, «Торжество Естетства Человіческаго» має «части» першу, другу й третю. Діяч українського шкільного театру Митрофан Довгалевський писав у «Поетиці»: «Акт — це частина фабули, що містить у собі різні дії замість різноманітності частин. Актів у трагедії, як і в комедії, не буває більше, ніж п'ять, як про це свідчить Горацій: "Хай же трагедія має не менш і не більш п'яти актів". Перший акт обіймає тему, або предмет фабули, і називається прологом. Другий акт вводить речі в дію і називається *ексодом*. Третій акт подає перипетії і називається епізодієм. Четвертий — вказує шлях, яким розплутуються перипетії. П'ятий розв'язує ускладнені дії. Акт складається із сцен, які є частинами акту. У сцені відбувається розмова між двома або більше особами. Сцен не можна давати більше, ніж десять. Сцена складається з [виступу] однієї або більше осіб, яких може бути аж до чотирнадцяти. Ці особи виступають або один, або більше разів, то розмовляючи, то мовчки, і діють то явно, то поза сценою». ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ, ДІЯ ДРАМАТИЧНА

АКТ ЦІЛКОВИТИЙ (пол. *akt calkowity*; англ. *total act*) — термін Є. Гротовського, що визначає кульмінаційний пункт в акторському виконанні, який є моментом органічної тотальності, близької до екстазу. У тотальній дії актор доходить до найглибших шарів своєї психіки і досягає стану найвищої інтенсивності акту сповіді. ► ТЕАТР УБОГИЙ

АКТИВНІСТЬ І ЗІБРАНІСТЬ ТВОРЧА (рос. *активность и собранность творческая*) — у системі Станіславського — здатність актора швидко опановувати свій психофізичний матеріал для сприйняття та реалізації творчого завдання. Цей процес пов'язаний із подоланням побутових переживань, що заважають ак-

торові. Станіславський і Немирович-Данченко для характеристики цього стану вживали також словосполучення *творче самопочуття*. Основними елементами творчого самопочуття Станіславський вважав *дію, задачі, запропоновані обставини, увагу, уяву,* прийом *якби* та ін. В англомовному театрі термін *активність* (*activism*) інтерпретується як «виразний рух, з тенденцією до реалізму».

АКТОР (лат. *actor*, *actoris* — той, що діє; виконавець, агент, уповноважений, оратор, скарбник; відрізняється від *auctor* — засновник, творець, винуватець, батько, натхненник, гарант, керівник; фр. *acteur*; англ. *actor*; нім. *Schauspieler*; ісп. *actor*; акторка — нім. *Darstellerin, Schauspielerin*; у французькій мові термін зафіксовано з 1500 р.) — виконавець ролей у театрі; основний *матеріал* і носій специфіки театру. В українській мові ця лексема відома з XVII ст. у значенні *виконавець*, у російській мові — з 1710 р. у формі *актор*, з 1739 р. — у формі *актёр*: «Лучшия акторы [действующие или игроки] те; которые лутче других персону свою представляют»; «Актеры Италиянской Комедии всячески стараются привести в совершенство все части спектакля». Лексема *актриса* відома з 1735 року.

Найдавніша назва акторської професії — *теспійці* (*thespian*) походить від імені легендарного Теспіса, драматурга і першого актора — *гіпокрита* (*ipokritis*); у супроводі хору він виконував кілька ролей у власних трагедіях, змінюючи маски і вбрання. Вживались також терміни *тимеликус* (*thymelicus*, від *thymele* — вівтар, який стояв у центрі дерев'яного майданчика неподалік від найдавнішого капища Діоніса; саме тут хор виконував пісні й танці, присвячені богові) та *пегмаріс* (*pegmaris*) — той, хто змагається, виступаючи на сцені; актор.

Подальша диференціація акторства відбулася тоді, коли Есхіл увів другого актора, а Софокл — третього; відтак виконавці ролей у трагедії дістали відповідні назви. Перший актор — це *протагоніст* (*protoagonista*), тобто перший учасник змагання, якого обирав архонт за результатами жеребкування; кожен протагоніст підбирав собі другого актора (*девтерагоніста — deuteragonist,* від *deuterium і agonist*) і третього актора (*тритагоніста — tritagonistos*). Інколи до участі у трагедії допускалися й *четверті актори, статисти* (*кофон просопон*), введення яких називалося *парахорегемою (parachoregema*, тобто додатковим навантаженням на хорега.

На відміну від виконавців трагедій (*tragodos, tragoedus, tragediographos, tragicus, kothurnati i kothurnatiorum* — від слова *котурни*: ті, що виступають на котурнах) і виконавців ролей сатирів у трагедії або сатирівській драмі (*tragodaimones*), які вже від початків театру мали високий соціальний статус і під час загальногрецьких урочистостей виступали в священному вбранні жерців, — до виконавців ролей у комедіях і мімах греки ставилися досить зневажливо. Їх називали *mimoi* (мім), *mimos* (мімічний актор), *mimas* (мімічна актриса) і *mimographos* (мімограф, творець мімів), — похідними від слів *mimesis* (мімезис, удавання) і *mimetes* (симулянт), тобто визначали виконавців як дотепників, що мавпують.

На початковому етапі розвитку театру привілейованими вважалися лише *державні актори — трагіки* (*фундатор* театру Теспіс, а також *корифеї*, які дбали про навчання хору і т. ін.). Тож поява ще одного виконавця й розширення кола привілейованих осіб не могло відбуватися стихійно, воно мусило мати якийсь мотив.

Намагаючись з'ясувати причини появи другого і третього акторів, історик античного театру Бернард Нокс запропонував таку концепцію: оскільки міська влада наприкінці терміну правління мусила звітувати про свою фінансову діяльність, вона не могла безпідставно дати дозвіл на збільшення кількості акторів; тому, на думку Нокса, домогтися введення третього актора міг лише впливовий політик — Софокл.

Не виключено, однак, що статус акторів та їх високі гонорари визначалися не лише адміністративним ресурсом Софокла, а й іншими функціями, відведеними акторству в суспільстві. Можливо, актори залишалися, як і раніше, жерцями або до їхнього походження й соціального статусу висувалися якісь особливі сакральні вимоги, що, врешті, й освячувало їхню діяльність. Інша справа — хор, який брав участь у виконанні вистави: він налічував спершу дванадцять, а потім — п'ятнадцять виконавців для трагедії і двадцять чотири — для комедії. Усі учасники хору називались *хоревтами*, керівник хору — *корифеєм*, а керівник півхору — *парастатом*.

Ім'я протагоніста заносилося до списку переможців разом з іменами поетів і хорегів, а крім того, навіть учасники трагічного хору, як і хореги, вважалися служителями божества, що звільняло їх на час підготовки вистави від військової служби.

Актори не були прикріплені до якогось одного міста — зазвичай вони мандрували, пропонуючи свої послуги тим містам, де влаштовувалися якісь пропагандистські бюджетні заходи. Оскільки ж *винайдення театру* ініціювалося державою, статус акторів, як виконавців ролей у загальнодержавних політичних заходах, був дуже високим: їх звільняли від податків, інколи навіть доручали виконання дипломатичних місій.

Істотну зміну статусу зафіксовано 443 р. до н. е., коли протагоністам, зайнятим у трагедіях, було надано право брати участь у конкурсах, а з 442 р. таке право дістали й актори, які брали участь у комедіях під час Ленеїв.

У виставі актори виступали в *масках* (*larva*), які спочатку мали культовий характер. Маски затуляли не лише обличчя, але й голову актора. Кольором фарби, виразом лоба, брів, формою й відтінком волосся маска характеризувала стать, вік, громадський стан, риси характеру тощо. При зміні настроїв персонажа актор міняв і маски: багряний колір маски свідчив про роздратування, рудий — про хитрість і підступність. Усього було дев'ять масок для ролей чоловіків, сімнадцять — для жіночих ролей, одинадцять — для юнаків і сім — для рабів. Усі ролі виконували чоловіки.

Трагічні актори виступали в урочистому довгому вбранні — *stole* (так називалося вбрання жерців Елевзину та костюми трагічних акторів). Виконавці жіночих ролей вбирались у білий одяг.

Щоб візуально відрізнятись від хору, актори носили *котурни* (*cothurnus),* впровадження яких античні автори приписують Софоклові; їхні голови прикрашали високі головні убори (*onkos*), а під костюми одягались товщинки (*prosternidia, progastridia*). Ролі щасливців виконувалися в одязі з жовтою або червоною смугою, а сині або зелені смуги були атрибутами невдах.

Імена деяких визначних грецьких акторів античності відомі й донині: це Клеандр, Мінніск, Клейдемід, Тлеполем та ін.

У IV ст. до н. е. акторська діяльність визначається терміном *технiт* (майстер, ремісник) і похідним від нього *техніт Діоніса* (*улесник Діоніса*) та ін.

Починаючи з III ст. до н. е. актори почали об'єднуватись у *синоди технітів*, членами яких були лише вільнонароджені чоловіки. Такі спілки проіснували до II ст. від н. е. Спілки «Діонісових майстрів» очолювали жерці Діоніса; захищаючи свої інтереси, вони поставляли виконавців для різноманітних святкових видовищ — театральних, ліричних, панегіричних та ін.

Крім «Діонісових майстрів», відомо також про існування професіональних виконавців Есхілових драм, які створили фіас Діоніса з музами і приносили на могилі поета героїчні жертви (*enagismata*).

За доби еллінізму набули поширення *акторські спілки* з дивовижними назвами на кшталт «Священне товариство переможних всесвітніх артистів бога Діоніса та самодержця Траяна Адріана». Відома також спілка, що її очолював актор Антей (Antheas); він носив діонісійське вбрання, утримував чимало своїх товаришів по вакхічному служінню, уночі й удень водив комос, писав комедії і був корифеєм фалофорій. Членів акторських артілей влада звільняла від податків та від військової служби, навіть під час війни; крім того, ніхто не мав права ув'язнити актора за борги. Коли понтійський цар Мітридат став впливовим правителем, афінська артіль «Діонісових майстрів», дізнавшись, що від нього прибув посол, вислала йому назустріч свого представника, який привітав посла, як нового Діоніса, після чого на його честь було влаштовано парадну службу й жертвопринесення у храмі.

Члени театральних спілок мали право повсякденно носити свої регалії: пурпурове вбрання, золоті прикраси та вінки переможців, чим актори й хизувались, адже, крім них, такі атрибути дозволялися лише царям або жерцям, а в Римі — тільки тріумфаторам.

У добу еллінізму в багатьох грецьких містах з'являється новий тип виконавців — *невропасти* (*neurospaston*) — актори-лялькарі, що працювали з маріонетками; зазвичай вони жили досить заможно, переїжджаючи зі своїми пересувними театриками з міста до міста. Для маріонеткових театрів було створено спеціальний репертуар — маріонеткові балети і пантоміми. Про театр маріонеток згадує

також Платон, щоправда, характеризуючи його як видовища для малюків, на відміну від трагедії, адресованої освіченим жінкам, молоді і дорослим глядачам.

У Римі першою згадкою про театральні вистави вважаються сценічні ігри, влаштовані у 364 р. до н. е., під час мору. Тоді з метою умилостивлення богів спочатку були влаштовані *лектистернії* (*Lectisternium* — божа трапеза), а потім і *сценічні ігри*, що їх Тит Лівій охарактеризував як «справу для воїнського народу небувалу, адже до того часу єдиним видовищем були кінні перегони в цирку». «Утім, — тверезо коментує Лівій, — ігри ці мору не зупинили, на що, здається, замовники ігор і не розраховували: адже реальна роль, яку відводили римляни іграм, була іншою».

Актори (*ludiones* — гравці), запрошені з Етрурії, виконували танці «без будь-яких пісень і дій». Розвага сподобалася римлянам, і вони запозичили її, а невдовзі, коли вона стала звичною, дали місцевим умільцям ім'я *гістріонів* (*histrio*; етруською мовою виконавці звалися *гістерами*). Невдовзі, коли гра перетворилась на ремесло (представники якого, щоправда, вважалися «заплямованими», тобто неповноправними громадянами), гістріони почали виконувати сатури.

Надалі сценічні ігри влаштовували лише під час певних свят — спочатку лише під час Римських, або Великих ігор, що починаючи з 214 р. до н. е. тривали чотири дні. Однак з 212 р. до н. е. сценічні ігри почали влаштовувати також у липні, під час свята на честь Аполлона. Від 194 р. до н. е. сценічні ігри увійшли до складу квітневих свят на честь Великої Матері богів, а за часів Плавта до них додалися також *Плебейські ігри* (у листопаді).

Акторська діяльність у Римі позначалася грецьким словом *thymelicus*, або ж *actor*, і *actrix* (*актор і актриса*); *histrio*, *histrionis* (*гістріон* — шахрай); *joculator* (*йокулятор* — розважальник), *scaenicus* (той, що діє на сцені), *scurra* та *ludiones*.

Серед акторів вирізнялися такі *посади*: *actor primarum partium* — провідний актор; *actor tragicus* і *tragoedus* — трагічний актор; *actor mimi* — мім, актор міму; *mimus* — актор міму, мім, пантомімічний танцюрист, мімічна п'єса, пантоміма; *mima, mimula, pantomima* та *pantomimae* — актриса-танцівниця пантоміми; *comoedus* — виконавець комедії; *archimimus* — архімім, головний мім, актор на головних ролях, який очолював трупу потішників — *scurra, morio, stupidus*, а під час поховання видатних осіб копіював фігуру та манеру поведінки покійного; *comicus* або *comicum* — комедіограф, комічний актор; *actor comoediarum* — комічний актор; *gesticularius* — актор-пантомім; *ludio*, або *ludionis* — актор, танцівник пантоміми; *ludius*, або ж *ludio* — гладіатор; *ludia*, чи *ludiae* — танцівниця, актриса; *togatarius* — *тогатаріус*, актор тогати. Саме ж акторське виконання закріплюється у поняттях: *actus histrionum* — гра гістріона; *ars ludicra*, *histrionalis* і *histrionia* — гістріонія, мистецтво гістріонів; *ludo*, *lusi*, *lusum*, *lusere* — грати, танцювати.

Термін *emboliaria* застосовувався до актрис інтермедій та мімів. Саме в інтермедіях і мімах жінка вперше з'являється на сцені античного театру. Щоправда, ролі,

виконувані жінками, мали досить специфічний характер — це були статеві акти та сцени смерті. Мім був єдиним сценічним жанром, у виконанні якого жінки могли брати участь. Так, в історії залишилося ім'я міми Арбускули, яка мала дуже високі прибутки; так само міма Діонісія, яка за свої танці отримувала двісті тисяч сестерціїв; відомі також імена мім Терції й Оригіни. Після падіння Римської імперії жінка на тривалий час залишає сцену, щоб повернутися на неї лише наприкінці XVI ст.

Попри високий державний статус різноманітних громадських ігор, актори, як і інші торговці власним тілом, вважалися «заплямованими», і шлюб із ними заборонявся. Інколи римських акторів називали *паразитами*, тобто *співтрапезниками*, чи *паразитами Аполлона*.

Усупереч презирливому ставленню до митців, які заробляли собі на шматок хліба складаючи тексти для народних свят, пишучи епіталами й епітафії для знатних громадян, римський сенат у III ст. до н. е. подарував *скрибам* (письменникам) і *гістріонам* (акторам) право зібрань і спільних відправ у храмі Мінерви на Авентинському пагорбі, що можна вважати наступним, після синодів технітів, кроком у створенні мистецьких професіональних спілок.

Спочатку акторами у Римі були раби та вільновідпущеники, які об'єднувалися в особливі трупи *Grex* та *Caterva*. Їх очолював директор (*Dux Gregis*), або провідний актор (*Actor Primarum Partium*, який за плату влаштовував вистави), чи *Designator* (*Dissignator*) — розпорядник видовищ, від громадських ігор до поховань.

Статус акторів був дуже низьким, і вони перебували під постійним поліційним контролем, однак найталановитіші з них — трагік Езоп, комік Росцій — отримували понад двісті тисяч сестерціїв за один виступ. Актор Росцій за десять років заробив шість мільйонів сестерціїв, а трагік Езоп залишив після себе двадцять мільйонів сестерціїв. Пантомімісти купували будинки, на їхню честь споруджували статуї та пам'ятники, їх нагороджували почесним громадянством; і навряд чи було у Римі заняття вигідніше від ремесла актора чи танцівниці. За образу, нанесену його улюбленому акторові пантоміми, імператор Траян відправив у заслання Ювенала. Навіть тоді, коли в Римі виникла загроза нестачі продовольства і з міста було вислано всіх чужоземців і представників науки, мімічних актрис та їхніх слуг не чіпали; залишено були також тисячі танцівниць із музикантами та хормейстерами.

Про опікування держави *індустрією видовищ* свідчить і той факт, що за часів Імперії у школах поряд з риторикою починається вивчення героїчної музики під керівництвом *musicus*, а також декламації й жестикуляції — під наглядом *comoedus*.

Ці зміни започатковано під час правління імператора Августа. Якщо раніше акторів можна було карати де завгодно, то за часів Божественного Августа їх дозволялося карати лише у театрі, під час вистави, — а не тоді, коли це комусь заманеться, як це відбувалося за старим законом. Сам Август подав приклад, як це ро-

бити: дізнавшись, що у Стефаніона, актора римської тогати, працює служницею матрона, підстрижена під хлопчика, він відшмагав його різками у трьох театрах, а потім відправив у заслання; відомого пантоміма Гіласа він привселюдно відшмагав батогом, а Пилада, найпопулярнішого танцюриста Риму, вислав за межі імперії — тому, що той зі сцени дозволив собі образливо показати пальцем на глядача, що його освистав.

«За правління Августа, — пише Светоній, — у Римі стали влаштовуватися також бенкети дванадцяти богів, учасники яких лежали за столом, убрані богами і богинями, а сам Август зображував Аполлона; прислужували на цих бенкетах читці, хореги й актори» (*lector, lyristes, comoedus*).

Основи виконавського стилю античного театру започаткували давні греки, театр яких, за незначним винятком, був музичним. Його можна порівняти з сучасними ораторією, кантатою або оперою, манера виконання яких об'єднувала три способи: *каталоге* (читання), *паракаталоге* (речитатив, щось середнє між співом і декламацією) і *мелос* (спів).

«Хор греків, — писав у "Народженні трагедії" Ніцше, — мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню *дію*», адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише як візія».

Однак Афіней, посилаючись на Аристокла, писав, що Есхіл «вигадав чимало танцювальних фігур і навчав цих фігур свої хори; крім того, він сам вигадував ці фігури і брав на себе керівництво всією постановкою <…>. Есхілів танцюрист Телест володів таким танцювальним мистецтвом, що у трагедії "Семеро проти Фів" рухами тіла пояснював події, що відбувалися на сцені». До цього він додає, що «авторів давньої комедії — Теспіса, Пратіна, Кратіна й Триніха — називали танцюристами, адже вони не лише у своїх п'єсах надавали великого значення танцям хору, але й приватно навчали танців усіх охочих». Те саме стосується виконання комедій Менандра, Плавта і Теренція, у яких, на думку одних авторів, істотну роль відігравали танці й музика, на думку інших — балаганні прийоми гри.

Раннє християнство успадкувало від Риму зневажливе ставлення до акторства, і головним аргументом проти театру, видовищ і взагалі будь-якого удавання обрало євангельські тексти, істотне уточнення до розуміння яких вніс Сергій Аверинцев, переклавши відомі вірші Нового Заповіту про *лицемірів* інакше, вживаючи слово *лицедії*, й обґрунтовуючи це у коментарі тим, що у грецькому тексті слово *гіпокрит* стосувалося акторів. Як пояснює Аверинцев, «у тому й полягає духовний радикалізм Нагірної Проповіді, що вона відкидає будь-яку поведінку *на публіку*, будь-яке виконання соціальної ролі (навіть *сумлінне*), як і будь-яке акторство, навіть перед самим собою і перед Богом».

Із посиленням театральності церковного життя, під страхом різних покарань, аж до відлучення від церкви, заборонялися будь-які видовища в неділю, на Різдво, на Богоявлення і в період Великого посту.

У «Правилах святих апостолів» акторська гра ототожнюється то з пиятикою, то з блудом: «Той, що пошлюбив удову, блудницю, рабиню або позорищну, не може бути ні єпископом, ні пресвітером, ні дияконом, ні взагалі у списку священного чину». *Позорищна*, тобто акторка театру й цирку, відповідно до цього правила, ототожнюється з *блудницею* й *удовицею*; *позорищні* актори в соціальній ієрархії перебувають поряд з рабами та єретиками.

Утім, церква виявляє терпимість не лише до глядачів, але й до виконавців, — у разі їхнього каяття: «Позорищні й ті, що глумляться на видовищах, та інші такі особи або відступники, якщо вони спокутують свій гріх і звертаються до Бога, нехай не позбавляться благодаті або примирення».

Забороняючи «показ позорищних ігор у день недільний і в інші світлі дні християнської віри», «Правила», однак, фіксують і реальний стан речей: «Упродовж Великодніх свят народ більше збирається на кінні перегони, аніж до церкви».

В іншому правилі зазначалося: «Не личить освяченим або паламарям дивитися позорищні видовища на весіллях або на бенкетах: вони мусять, не чекаючи на вхід позорищних осіб, уставати й виходити». Врешті-решт у 452 році акторів-мімів відлучають від церкви.

Між 404 і 680 рр. неодноразово здійснюються спроби заборонити гладіаторські бої, доки Шостий Всесвітній Собор у Константинополі (680), підбиваючи підсумки дискусій, не сформулював ряд правил: «Ні тим, хто належать до священного чину, ні ченцеві не дозволяється ходити на кінські арени або бути присутніми на позорищних іграх. Святий Всесвітній Собор зовсім забороняє бути сміхотворцям та їхнім видовищам, а також видовища звірині й танці на позорищі творити». Архієпископ Реймський забороняє церковникам слухати світські оповідання й пісні, дивитися *позорищні ігри* з ведмедями або танці. Толедський собор у 636 р. забороняє свято дурнів. Алкуїн, який відігравав видатну роль при дворі Карла Великого, попереджає юнака, що має намір мандрувати до Італії: «Краще догоджати Богові, ніж гістріонам».

Церковний собор 813-го року в Турі забороняє клірикам дивитися «сороміцьких гістріонів і непристойні ігри».

Агоберт, архієпископ Ліона, в 836 р. обурювався поведінкою церковників, які годували гістріонів, мімів і жонглерів, тоді як жебраки гинули від голоду.

У 1130 р. Клермонський собор забороняє лицарські турніри й усі інші видовища, які влаштовувалися в Лондоні під час Ворфоломіївського ярмарку.

У 1209 р. Авіньйонський собор регламентує танці, обмежуючи їх певними датами й місцями проведення.

1227 р. голіардам у Франції забороняється виспівувати сороміцькі пісні на мотив католицьких молитов «Sanctus» і «Agnus Dei» (звернімо увагу, однак, на інший бік справи — на те, яке поширення дістали ці сороміцькі пісні, якщо для їх заборони вимагалося ухвалити офіційне рішення).

Тертулліан, богослов кінця II — початку III ст., у трактаті «Про видовища» («De Spectaculis») писав: «Погляньмо на сценічні видовища, походження назви й влаштування яких спільне з кінними перегонами. Театральні вистави майже нічим не відрізняються від циркових видовищ. Але те й інше видовища з'являються не інакше, як вийшовши з храму, де здійснювалися рясні окурювання й криваві жертви; входять під звуки флейт і сурм, на чолі з двома ганебними розпорядниками охорони й священнодійств — дисигнатором і гаруспіком. Як від походження ігор ми перейшли до кінних перегонів, так тепер перейдемо до сценічних видовищ. Театр — це храм Венери. Під виглядом вшанування богині з'явилася на світ ця богопротивна споруда: у давнину, коли ще тільки зароджувався театр, цензори часто вимагали руйнувати його, щоб уникнути псування моралі від звабних видовищ. Помпей Великий, що поступався величчю хіба що своєму театрові, побудувавши цю твердиню розпусти й, побоюючись накликати на свій пам'ятник цензорський осуд, надбудував над театром святилище Венери. Після скликання народу на церемонію освячення він оголосив про відкриття не театру, а храму Венери, до якого, за його словами, він прибудував сходи для видовищ. Таким чином, він прикрив ім'ям храму будинок суто мирський і насміявся над благочестям під приводом релігійності. Але Венері й Ліберові це прийшлося до смаку, адже ці демони тісно об'єдналися на загальній основі пияцтва й хтивості; театр — це, таким чином, ще й будинок Венери й Лібера. Деякі сценічні ігри навіть називалися Ліберaліями, адже були присвячені Ліберові, як Діонісії в греків, і навіть Лібером засновані. І справді, заступниками сценічних мистецтв були Лібер і Венера. Характерними для сцени звабливими рухами тіла виконавці намагаються догодити розслабленій від розпусти Венері й розслабленому від пияцтва Ліберові. Змагання ж у співі, танцях, музиці й віршуванні присвячені Аполлонові, Музам, Мінервам і Меркуріям…»

Іоан Златовуст повчав у V ст.: «Шкідливі для суспільства люди бувають саме серед тих, які виступають на театрах. Від них ідуть збурення й заколоти, вони й підбурюють народ і провокують заколоти в містах».

Однак із ним сперечався Тома Аквінський: «Гра необхідна людині для відпочинку <…> Тому й ремесло актора, що має на меті звеселити людину, само по собі дозволене, і ті, хто його справляють, не перебувають у стані гріха».

У IX ст., попри несприятливі для розвитку акторства умови, вже з'явилося кілька десятків назв професіонального акторства: *жонглери* (*jogleor — особи, професією яких є розважання людей*), *гістріони* (лат. *histrio*), *міми* (лат. *mimi*), *шпільмани* (нім. *Spielman*), *йокулятори* (лат. *joculator*), *менестрелі* (лат. *ministerialis*; служилі, дворові), *голіарди* (*goliardi*), *ваганти* (лат. *clerici vaganti*, мандрівні кліріки). Серед цих виконавців деякі дослідники розрізняють *ярмаркових* і *народних* жонглерів, з одного боку, і *сеньйоральних* жонглерів — з іншого; проте поділ цей — умовний, адже належність виконавця до тієї або іншої групи — це лише

питання тимчасового працевлаштування, а не свідомого вибору. Поряд з осілими виконавцями в XI ст. дістає поширення й тип мандрівного актора (фр. *baladin*, англ. *mountebank*, *buffon*; нім. *Quacksalber*, *Possenreisser*; ісп. *saltimbanqui*).

Із XII ст. з'являється ще один тип виконавця — *трубадур* (від провансальського *trobar*, фр. *troubadour* — вишукувати, винаходити, віршувати) — представник куртуазної (фр. *courtois* — від *court* — двір та гречний, чемний) культури. Вважається, що слово *трубадур* походить від французьких слів *винаходити, знаходити нове, створювати тропи* (тобто неканонічні вставки в літургійні гімни, що виконувалися під час церковної служби). Трубадури — це поети, які писали свої твори провансальською мовою — народною мовою півдня Франції, і виконували їх при європейських дворах. Звання *трубадур* вважалося почесним і застосовувалося лише до професіональних виконавців, які писали пісні й виконували їх у супроводі музичних інструментів — віоли або ліри.

Професіональну освіту трубадури отримували в куртуазному середовищі, що нагадувало закриту артистично-езотеричну школу.

Неабияке значення для розвитку творчості трубадурів мала діяльність меценатів, адже більшість творів трубадурів спрямовувалася на оспівування чеснот своїх замовників. Щоправда, тут траплялися й прикрості. Оскільки за куртуазним каноном однією з найголовніших чеснот було кохання, трубадури нерідко потрапляли у створені ними ж пастки — закохувалися в дружин своїх замовників, і тоді їх у кращому разі виганяли. Траплялося й так, що саме вони виконували обов'язки господаря замку у подружньому ліжку, доки той воював за визволення Гробу Господнього.

Однак не лише любовна лірика складала основу творчості трубадурів. Вони присвячували палкі *сирвенти* (фр. *sirvente*, від прованс. *sirventés* — службовий) злободенним питанням політики та моралі, висміювали політичних суперників своїх замовників, проповідували хрестові походи, прославляли доблесть, щедрість і честь своїх покровителів. Величезного значення у творчості трубадурів і в житті епохи набували політичні сирвенти, в яких трубадури (а нерідко — й самі синьйори) пропагували діяння королів або сюзеренів, підбурюючи слухачів, залежно від замовлення, до війни або до миру.

Значна кількість трубадурів супроводжувала хрестові походи, виконуючи тут роль своєрідних замполітів, журналістів і літописців.

Основними жанрами трубадурів були: *альба* — пісня світанку; *пасторела,* або *пастурель* (прованс. *pastorelle* або *pastourelle*, досл. пастушка; віршований діалог між лицарем і пастушкою); *сирвента*; *пісні хрестоносців*; *пісні-діалоги.* Саме у творчості трубадурів з'являється й *джок-парті* (розподілена гра) — діалоги, у яких беруть участь двоє, троє й більше учасників.

Незважаючи на доволі легковажний репертуар мандрівного акторства, однією з причин більш-менш терпимого ставлення церкви XII ст. до акторства стала

театралізація самої церкви: саме тому близько 1100 року Гонорій Августодунський починає називати священика *tragicus noster — нашим трагіком*, а Франциск Ассізький називає себе *Joculator Domini — йокулятором, жонглером* або *блазнем Господнім*. Наслідуючи Христа, священики розігрували події Святого Письма і, всупереч заборонам соборів і святих отців, ставали на шлях *позорища*.

У XII–XIII ст. із загальної маси виконавців виокремлюються *блазні,* або *буфони* (*bufones, truhanes, albardanes*), на яких поширюється мода при королівських дворах та в палацах вельмож (королівських блазнів називають латиною *Domini Regis joculator* (фр. *fou du roi*; нім. *lustiger Rath — веселий радник*, або *rederijkersnar* — блазень-ритор; головний блазень Папи Лева X називався *capo di mati*).

Хоча юридично блазні залишалися безправними (їм забороняли в'їжджати в місто, зневажаючи нарівні з катами), однак, траплялося, вельможі інколи призначали їх своїми міністрами і радниками.

Про особливості виконавських мистецтв XVI–XVII ст. Ромен Роллан писав: «Нашій епосі важко збагнути розміри музичного божевілля в той час, коли могутній вплив нового поєднувався з неподоланим впливом музики, що зачаровувала слухачів. Папа римський (Климент IX) пише опери й адресує свої сонети співачкам. Кардинали стали авторами лібрето або постановниками опер (монсиньйор Корсіні, кардинали Барберіні, Роспільйозі, Боргезе, Памфілі, Мазаріні, Колон, Кіджі та інші, а також абат Помпео Скарлатті). Ченці дають вистави (у монастирі "ченців-санітарів" з 1636 року, у Германській та Римських колегіях, у єзуїтів, у папському палаці і т. ін.; в 1669 р. у постановці однієї з опер брало участь двадцять шість кардиналів)».

Подібне спостереження щодо видо-родової природи тодішнього театру знаходимо й у Володимира Рєзанова, який писав, що оригінальною рисою французького єзуїтського театру був балет. Зрештою, більшість мольєрівських комедій — це не просто комедії, а переважно *комедії-балети*, в яких ключову роль відводилося здатності актора співати й танцювати.

Однак поряд із театром заможним в усі часи існував *театр бідний*, нездатний створити величне видовище; саме з нього, з цього *бідного театру*, як показує драматургія XVI–XVII ст., й починається повільна переорієнтація сцени на *психологізм* в акторському виконанні.

З цього ж часу відбуваються зміни в соціальному статусі акторства (так, в Англії з'являються трупи під патронатом заможних замовників — придворний і магнатський театри — «Актори Його Високості», 1658 та ін.).

Подібні трупи *під патронатом* заможної особи існували й у Китаї: вони давали вистави під час бенкетів, що влаштовувалися на честь запрошених гостей тощо. Так, відомо, що якийсь Лу Цзиюнь, обійнявши високу посаду в Фучжоу, влаштував грандіозний бенкет з нагоди нового призначення. Для цього він навіть перебудував будинок і запросив на дводенний бенкет усе місцеве чинов-

ництво. Постійного репертуару *бенкетні трупи* не мали, тому змінювали його, залежно від популярності того або іншого жанру.

У Франції після створення за наказом Людовика XIV театру «Comédie Francaise» продовжується процес *привласнення* акторства. Хоча цей театр вважався «акторським товариством» (*société*), він отримував королівську дотацію (дванадцять тисяч ліврів), і ним керували призначені королем суперінтенданти.

У середині XVIII ст. звання придворного актора поширюється у більшості країн Європи. Так, 1781 р. у Польщі було впроваджене звання Актора Національного Його Королівської Величності (*Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości*), а за два роки по тому, з 1783 р., — Актора Національного Придворного Його Королівської Величності (*Aktorowie Narodowi Nadworni Jego Królewskiej Mości*).

У деяких слов'янських країнах, зокрема в Україні та Росії, дістає поширення ще одна форма *привласнення* актора — *кріпацький театр*.

У Росії, де слово *актор* уперше зафіксовано у 1763 р., а в словнику, виданому у 1730 р., вживається словосполучення «феатр, или место, на котором изобразители представляют свои действа», в основу діяльності імператорських театрів були покладені принципи, запозичені з традицій західноєвропейського придворного театру. У 1756 р. імператриця Єлизавета підписує наказ Сенатові «учредить Русский для представления трагедий и комедий театр», першим директором якого було призначено Олександра Сумарокова. У 1759 р. керівництво театром перейшло до придворної контори. В 1766 р. Катерина II створила Дирекцію Імператорських театрів, перший директор якої І. П. Єлагін склав «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям». Спеціальним наказом було створено також «Комитет для управления зрелищами и музыкой», і в 1784 р. Комітет видав «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру».

У 1839 р. вийшло «Положение об артистах императорских театров», за яким визначався розподіл акторів відповідно до їхнього амплуа на три розряди: головні виконавці ролей (перше амплуа) усіх родів драматичного мистецтва, а також режисери, капельмейстери, декоратори, солісти оркестру, солісти балету, головний костюмер і диригенти оркестру; виконавці других і третіх ролей (друге амплуа), нарівні з суфлерами, гардеробмейстерами, музикантами, театрмейстерами, скульпторами, фехтмейстерами; хористи, актори для виходів (третє амплуа), фігуранти, перукарі, переписувачі нот, півчі та ін.

Становище акторів було залежним, вони прирівнювалися до чиновників, і до них застосовували *арешти при театрі*, *арешти при конторі* та інші форми покарань.

Розпорядженням, датованим 1827 роком, чиновники, які поступали на сцену, позбавлялися всіх чинів, і лише в 1831 р. було дозволено повертати чини акторам після їх звільнення.

З початку XX ст. Імператорські театри перебували у відомстві Міністерства двору і підпорядковувались директору Імператорських театрів, при якому працювали чиновники «особливих доручень». Інспекторська, господарська частини і все діловодство були зосереджені в санкт-петербурзьких і московських конторах Імператорських театрів, до складу яких входили розпорядче, господарське, рахункове та монтувальне відділення. На чолі кожної трупи стояв головний режисер, в при ньому режисер з помічниками.

До Імператорської сцени належало сім придворних труп (у Петербурзі — російська драматична, оперна, балетна і французька драматична; у Москві — російська драматична, оперна і балетна).

Звання артистів Імператорських театрів мали актори, керівники труп, режисери, капельмейстери, балетмейстери, диригенти оркестрів, танцівники, музиканти, декоратори, машиністи, інспектори освітлення та їхні помічники, живописці, головні костюмери, суфлери, гардеробмейстери, фехтмейстери, театрмейстери, скульптори, наглядачі нотних контор, фігуранти, переписувачі нот, півчі та перукарі; вважалося, що всі ці особи перебувають на державній службі та поділяються на три розряди, що давалися за посадами, талантами й амплуа. Артисти першого і другого розрядів Імператорських театрів, так само, як і вихованці театрального училища, за вислугу при театрах упродовж п'ятнадцяти років одержували права канцелярських служителів третього розряду; якщо ж вони, залишивши театр, не переходили на цивільну службу, то зараховувалися до митців, що не мають чинів; діти артистів користувалися правами своїх батьків.

У результаті подальшого *одержавлення акторства* відбулося прирівнювання *актора імператорської сцени* до чиновництва, з відповідним пенсійним забезпеченням і пільгами: в Радянському Союзі встановлено систему почесних звань — *народний, заслужений* артист, *діяч* культури або мистецтва, *лауреат державної премії* та ін.; у гітлерівській Німеччині з цією самою метою впроваджено посаду *райхсактора* (державного актора); в Японії для представників творчих професій застосовується звання *нінген-какухо* (*людина — національний скарб*).

Попри тривалу історію акторства ні античність, ні середньовіччя, ні навіть доба Відродження ще не цікавляться актором як майстром і самостійним митцем: він лише *виконує* літературний або музичний твір.

Перші спроби осмислити естетичні засади мистецтва актора було здійснено лише у XVIII ст., у добу Просвітництва.

В основі різних концепцій акторства лежить питання про *щирість* або *достеменність переживання* актора на сцені у процесі виконання ролі. У теоретичному аспекті цю проблему вперше порушив Дені Дідро у праці «Парадокс про актора» (1775).

Інший аспект, який дозволяє розмежовувати різні школи акторства, — питання творчої самостійності актора. Одні автори вважають акторів суверенними

творцями; інші, як Гордон Крег, визначають йому функцію *сюрмаріонетки* (*надмаріонетки* — *Über-marionette*).

Сьогодні важко уявити словосполучення *театральне мистецтво* без *царя і володаря сцени* — актора. Актор плекає мистецтво «у собі», проте живе «у мистецтві», він є невід'ємним елементом сценічного мистецтва. Однак ще донедавна ні *акторського мистецтва*, ні *драматичного театру*, ні *театрального мистецтва*, ні навіть просто *мистецтва* взагалі не існувало, а словосполучення *творчість актора*, *свобода творчості* або *актор — митець* могли викликати хіба що іронічну посмішку навіть у найосвіченішого театрала. «Акторська гра — не мистецтво, — писав Гордон Крег, — отже, ми не можемо називати актора митцем». Подібні ідеї висловлював також один з лідерів футуризму Енріко Прамполіні, який оголосив, що «люди-актори не можуть більше бути головними в театральній дії». Замість актора він пропонував «динамізм світлової сценічної архітектури», що мусить передавати глядачеві нові відчуття й емоційні значення. На думку Прамполіні, актора-людину слід замінити «актором-газом» (*l'attore-gas*) або *актором-простором* (*l'attore-spazlo*); він мав на увазі неоновий газ. «Справжні *актори-гази*, досі невідомі театрові, мають замінити живих артистів», — так завершував він свій маніфест.

В англомовному театрі визначають такі типи акторів: *аматори* (англ. *amateurs performers for love*, *community theatre*), які беруть участь у театральних видовищах лише заради *любові до мистецтва*, а не заради прибутку; *професіонали* (англ. *professional*) — ті, хто, виступаючи за покликанням, заробляє собі на життя акторством; *актори-діти* (англ. *child actors*). В англійському театральному словнику виокремлюється також категорія *закулісного актора* (*greenroom actor, sidewalk actor*), талант якого реалізується, зазвичай, у залаштункових плітках та інтригах, а не на сцені. ► АКТРИСА, АМПЛУА, АРТИСТ, ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

АКТОРСТВО (пол. *aktorstwo*) — мистецтво, діяльність, професія актора; уявлення про акторство як самостійний вид творчості сформувалося у XVIII ст.; у польському театрі термін відомий з 1765 р. У XVIII ст. цей термін зафіксовано також у російському театрі («Актеру И. Петрову. Жалованья за актерство 700 р. да за режиссерство опер 300 р.»). ► АКТОР, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

АКТРИСА (англ. *actress*, фр. *actrice*, нім. *Aktrice*) — виконавиця ролі у театральній виставі. У давньогрецькому театрі всі ролі виконували чоловіки; лише у I ст. до н. е. на сцені римського театру з'являються акторки, проте лише у *низьких жанрах* — у мімах і пантомімі. Виконавиці беруть участь у виставах середньовічного театру, однак знов-таки лише у *низьких* видовищах. Як професіональна діяльність акторство серед жінок поширюється лише наприкінці XVI ст. Однією з перших актрис, чиє прізвище нині відоме, є італійка Ізабелла Андреіні (Andreini, 1562–1604). У цей самий час актриси з'являються також на сцені іспанського театру, однак їхня сценічна поведінка відзначається непристойністю, про

що свідчить «Закон про театри» (1615), у якому, зокрема, висувалися вимоги, щоб жінки не виконували чоловічі ролі, не виходили на сцену в одній білизні, щоб на них був хоч якийсь одяг та ін.

Найвідоміші імена перших актрис французької сцени — Мадлена і Арманда Бежар з трупи Мольєра; на німецькій сцені найбільшою популярністю користувалась Кароліна Нейбер. На сцену англійського театру актриса вперше вийшла 3 січня 1661 р. Однак, зауважує Стефан Мокульський, «захоплення актрисами було тісно пов'язане із фривольними, гедоністичними настроями аристократії цього часу; актрис любили не стільки за акторське обдарування, скільки за красиву зовнішність і вміння пікантно підносити двозначності, вкладені в їхні вуста драматургами». Саме тут слід шукати причину захоплення театру цієї доби новим на той час амплуа *травесті*.

У театрі країн Сходу відомі трупи, до складу яких входили самі лише жінки.

У XIX ст., в процесі боротьби за жіночу емансипацію, поширилася мода на виконання жінками чоловічих ролей (Гамлет та ін.); в англійській мові цей тип виконавиць дістав назву *male impersonator*. ► АКТОР, ІГРАЧКА, ТРАВЕСТІ

АКТУАЛІЗАЦІЯ (фр. *actualisation*; англ. *actualization*; нім. *Aktualisierung*; ісп. *actualizacion*) — адаптація тексту старої драми через її осучаснення, з урахуванням нової театральної ситуації. ► АДАПТАЦІЯ, АНАХРОНІЗМ, ПЕРЕРОБКА

АКЦЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ (від лат. *accentus* — наголос, інтонація, підвищення голосу; фр. *accent*; англ. *emphasis, point*) — режисерський прийом, що полягає у підкресленні, висуненні на перший план за допомогою різноманітних засобів сценічної виразності наскрізної дії та надзавдання вистави. Засобами акцентування можуть бути мізансцени, світло, колір, музика, зміни темпоритму, стоп-кадр, крупний план тощо. Відповідно до поставлених завдань акценти можуть бути: ідейними, сюжетними, тематичними і фабульними; полікомпонентними і монокомпонентними; одноразовими і багаторазовими; статичними і динамічними; прямими, контрастними, контрапунктними та ін. Режисерський акцент — один зі способів режисерської артикуляції. ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ

АКЦІОНІЗМ (від лат. *action* — дія, вчинок; фр., англ. *actionnisme*) — загальний термін на позначення динамічних, процесуальних мистецьких дійств, у яких роль мистецького твору відведено *елементарному жесту* (*гепенінг, перформенс, флуксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, бум, енвайромент* тощо) — один із напрямів авангардного мистецтва, що дістав поширення в Західній Європі та США у 1950–1960-х рр.; інколи вживаються узагальнені терміни *action* або *action art* (*мистецтво дії*), де художній твір замінюється спровокованою *подією* й акцент переноситься з твору на сам процес арт-діяльності.

Хоча термінологія *мистецтва дії* формулюється у другій половині XX ст., його витоки можна виявити ще на початку століття — у театрі футуристів, дадаїстів, сюрреалістів тощо.

Стосовно класичної естетики театру акціонізм посідає місце *екстериторіального мистецтва*, адже не вписується в жодну з театральних систем, що спираються на поділ за ознакою специфічного матеріалу мистецтва тощо.

Акціонізм другої половини ХХ ст. поєднує елементи поп-арту, дадаїзму, комерційного кітчу та ін. Взаємовплив помітний також у зворотному напрямі: гепенінг відчутний у сучасному театрі не лише в творчості режисерів, які маніфестують свою прихильність до акціонізму — він часто перетворюється на формотворчий елемент вистав *репертуарного театру*.

Термін *акціонізм* походить від *action painting* (живопис *дії*), впровадженого критиком Гарольдом Розенбергом у 1952 р. для позначення американського абстрактного експресіонізму та його європейських паралелей.

Того ж року, коли Гарольд Розенберг впровадив термін *живопис дії*, Джон Кейдж в одному з американських коледжів здійснив для вузького кола глядачів перший *гепенінг* (англ. *happening* — випадок, подія) — специфічний видовищний гібрид ХХ ст., безфабульна імпровізація, спонтанна безсюжетна дія. У цій виставі були використані живопис Раушенберга, хореографія Каннінгема, поезія Олсена та виступ піаніста Тюдора. Дослідники цієї видовищної форми (Дж. Л. Стайн та ін.) вважають, що витоки гепенінга слід шукати в акціях дадаїстів 1916–1921 рр. Інколи гепенінг узагалі розглядається як неодадаїзм. Фундаторами гепенінга вважаються художник Клаес Олденбург, організатор і теоретик гепенінгів Аллан Капроу, композитор Джон Кейдж, Джім Дайн, Ред Грумз, Роберт Вітмен та ін.

Структура деяких гепенінгів нагадує *синтези* Марінетті. Так, в одному з них на сцену виходив диригент, кланявся, змахував паличкою, після чого завіса опускалася; тоді з’являлися двоє сурмачів, які починали грати на сурмах, з яких вилітали гумові рукавиці, що розліталися над залою; потім на сцену виходив чоловік у фраку, підходив до фортепіано, вдаряв по всіх клавішах і перефарбовував інструмент у білий колір; далі виходили батьки з дитиною, вони купали її, одягали, а потім залишали на сцені з іграшками; кінець видовища наставав тоді, коли дитині набридала гра і вона йшла зі сцени. В іншому американському гепенінгу організатори розкидали доларові банкноти у залі біржі на Волл-стріт і спостерігали, як брокери хапали гроші.

За висловом Пітера Брука, гепенінг — це *заклик прокинутися*; американський дизайнер Майкл Кірбі, автор «Гепенінгів» (1966), визначив гепенінг як видовище *non-matrixed* (без матриці). Інколи гепенінгом називають будь-які різновиди *mixed media art* — синтезованого мистецтва (Дж. Стайн).

Теодор Адорно у «Теорії естетики» писав: «Тільки-но художній твір так фанатично починає боятися за свою чистоту, що сам втрачає віру в її можливість і починає вивертати назовні те, що вже не може бути мистецтвом, — полотно і просто тони, — він сам собі стає ворогом, прямим і фальшивим продовженням доцільної раціональності. Ця тенденція сягає кульмінації в *happening’y*».

Головними принципами гепенінга вважаються:

— ідентифікація життя і сцени, видовища і глядача, видовища і дійсності — поєднання акторської гри і втягнення у гру публіки; відмова від літературного тексту і створення вистави лише на основі сценарію для імпровізації;

— орієнтація на нетрадиційний театральний простір (*органічне середовище* — вулиця, майстерня, церква, хлів, льох, гори тощо);

— відмова від *героя*, місце якого займають життєві ситуації (відтак відпадає потреба створення *характеру* й інших складників *аристотелівського театру*).

Виконавець гепенінга або перформенса (англ. *performer*) не повинен бути актором, який виконує роль; він лише оповідач, художник, танцівник. Його звернення, на відміну від традиційного театру, адресоване до ірраціональної сфери глядача, до його підсвідомості, марень, снів, спонтанних реакцій.

Дж. Стайн вважає, що головні принципи гепенінга визначаються тим, що аудиторію складають як учасники, так і відвідувачі; вчинки та події відбуваються одночасно, як і в житті; арена сценічної дії необмежена, без поділу на сцену і залу для глядачів; *гра* значною мірою імпровізована.

Найпопулярніші технічні терміни гепенінга — *колаж* (нагромадження речей, учасників, епізодів, політичних гасел і технічних засобів) і *деколаж* (деструкція і знищення аксесуарів, скандал, порушення норм). Найелементарніша форма гепенінга — *івент* (англ. *event* — випадок).

Інший різновид акціонізму — *перформенс* (англ., фр. *performance*, *action art*; нім. *Performance*; ісп. *espectaculo*), який можна охарактеризувати як *театр візуальних мистецтв*. Він має чимало спільних ознак із *гепенінгом*, об'єднуючи у напівімпровізованому дійстві, що виконується перформером, різні візуальні мистецтва — театр, танок, музику, відео та ін.

Деякі дослідники вважають, що роз'єднання перформенса і гепенінга — це лише мовна гра, у якій ширший за значенням термін *перформенс* (видовище, видовищне мистецтво, театр візуальних видів мистецтва тощо) поглинає й витісняє застарілий *гепенінг*.

З іншого боку, на відміну від гепенінга, діячі якого влаштовують свої видовища у маргінальному і *позаестетичному* просторі, перформенси зазвичай здійснюються у музеях або художніх галереях, тобто у загальновизнаному мистецькому контексті. Перформенс не залучає глядачів до участі у виставі, натомість в ньому використовуються мультимедійні технології.

Перформенс — це, за визначенням А. Верта, *калейдоскопічний багатотемний дискурс*, у якому демонструють радше сам процес творчості, аніж завершений твір; це відкрита форма, що більшою мірою провокує, ніж повчає. У цьому сенсі гепенінг можна вважати відкритішим за перформенс.

Ервін Гофман пропонує таке визначення перформенса: це «будь-яка поведінка індивіда за час його присутності перед групою спостерігачів, яка впливає на них».

Утім, у зарубіжній театральній літературі сьогодні широко обговорюється проблема «мерехтіння» терміна.

Андре Нуріє до основних тенденцій перформенса відносить:

— *дослідження простору й часу* загальмованим пересуванням якихось постатей у просторі;

— *автобіографічне видовище*, в якому артист розповідає про реальні події свого життя;

— *ритуальну і міфічну церемонію*;

— *соціальний коментар* до міфології сучасної людини;

— *боді-арт* (*body art — мистецтво тіла*), в якому тіло перформера стає об'єктом і матеріалом творчості: його занурюють у небезпечні ситуації, виставляють напоказ тощо; представники напряму вкривали своє тіло гіпсом, розмальовували барвниками, робили надрізи, піддавали себе сонячним опікам, кидали собі на ноги бетонні блоки, бились об стіну, робили виснажливі дихальні вправи, спалювали на собі волосся тощо; в інших випадках вони обмежувались демонстрацією різних поз.

Мервін Карлсон, розмірковуючи про *театр перформенса*, теоретичні й емпіричні засади, на ґрунті яких сформувалося це мистецьке явище, наводить такий перелік *джерел*: Микола Євреїнов, Річард Шехнер, Ервін Гоффман, Михайло Бахттін (*карнавалізація*), Наом Хомський, Еміль Бенвеніст, Умберто Еко, Дж. Морено, Жак Дерріда, П'єр Бурдьє та ін. Витоки перформенса Карслон виявляє: у традиції раннього авангарду, у народних видовищах (*блазенада, цирк, атракціони Барнума, живі картини, мінстрел-шоу, водевілі, ревю, кабаре*), у практиці С. Ейзенштейна і М. Форрегера, футуризму, дада і сюрреалізму; у спадщині Антонена Арто, Баугауза, Джона Кейджа і Мерса Каннінгема та ін.

Річард Шехнер, постановник скандальновідомого перформенса «Dionysus 69» (за «Вакханками» Еврипіда), автор праць «Теорія перформенса» і «Майбутнє ритуалу», пише: «Ми живемо в епоху Аушвіца і Камбоджі, що змінює наші вимоги не лише до естетичних, а й соціальних практик. На відміну від *мистецтва продукту* (живопис, письмо, кіно) *мистецтва процесу,* — вважає Шехнер, — створюється спільнотою виконавців і глядачів». Сам театр Шехнер сприймає як «набір специфічних жестів, здійснених виконавцями у будь-якому перформенсі; *перформенс — цілісний випадок*».

Спираючись на теорії ритуалу, праці етнографів і власні спостереження під час подорожей до країн, де збереглися початкові форми театру, Шехнер пише: «Більшість ортодоксальних театрів використовує символічний час, на відміну від експериментальних театрів, які намагаються використати безпосередній випадок або ж навіть зупинити час».

Мета перформенса, — вважає Шехнер, — повернутися до ритуальних основ театру, «стимулювати процес самооголення виконавця, повертаючись до підсві-

домості»; відтак і *кінцева форма* (*finished forma*) перформенса не може бути відома заздалегідь — адже «весь людський театр створений процесами, аналогічними *dream / work* і *joke / work* (*сновидіннями* і *байдикуванням*).

У своїй теорії перформенса Шехнер спирається на ідеї Віктора Тернера і впроваджене ним в етнографію поняття *соціальної драми*, елементами якої стають: *порушення* (ситуація соціальної «єресі», створена групою, сім'єю, нацією і т. ін.); *криза* (подія, що прискорює розвиток дії); *redressive* (дія, спрямована на подолання кризи); *реінтеграція* (подолання початкового — материнського — порушення).

У своїх практиках людина *блокує* табуйовану поведінку, але ритуал, виконуючи функцію *переадресації* — публічних дій, заборонених у повсякденному житті, виконує терапевтичну функцію. «Драма ущільнюється навколо "I want, but can't / shouldn't do", або навколо "я роблю це, однак мушу за це заплатити". Ритуал дозволяє здійснити табуйовані дії без будь-яких наслідків для виконавця».

Техніка перформера, вважає Шехнер, мусить спиратися на шаманські практики (перебуваючи у стані трансу, шаман ніби стає медіумом), а в естетичному сенсі — на *rasaesthetic*, теорію «раса», викладену в «Натьяшастрі», індійському трактаті, авторство якого приписується мудрецеві Бхараті (II ст. до н. е. — VII ст. н. е.). Однією з ключових у «Натьяшастрі» є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду (слово *раса* вживається також у значенні *вода, молоко, сік пальми, квітка, запах, смак, напій, найвищий ступінь задоволення, радості, вираз природи верховної істоти* тощо). Кожен драматичний або сценічний твір, відповідно до концепції раса, мусить ґрунтуватися на певних *раса*, а читач, глядач і слухач, «смакуючи» раса, згідно з яким побудовано твір, — переживати певні почуття, отримуючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса) «Натьяшастра» налічує вісім: *кохання* — любовна, еротична раса; *веселощі* — комічна раса; *сум* — патетична раса; *відвага* — героїчна раса; *гнів* — грізна раса; *страх* — ляклива раса; *відраза* — відворотна раса; *подив* — чарівна раса. Крім основних, або постійних почуттів, які оволодівають людиною на тривалий час, «Натьяшастра» налічує тридцять короткочасних почуттів (тривога, заздрість, сп'яніння, пригніченість, розгубленість, задоволення, радість, хвилювання, відчай, бажання тощо), а також стани (істерії, дрімоти, пробудження, хвороби, роздумів тощо). Почуття, як джерело раса, стає основою зв'язку між актором і глядачем.

До елементів перформенса, зв'язки між якими, на думку Шехнера, вимагають подальшого дослідження, належать: *біт* (комп'ютерний термін) — найменша одиниця свідомо керованої поведінки; *ознака* — складена з одного або кількох бітів і прочитана як емоція, частина дискретної інформації; *сцена* — послідовність кількох ознак; *драма* — складна мультиплексна система сцен; *макродрама* — повномасштабні громадські дії, що сприймаються як *соціальна драма*. Прагнучи виявити природу нової театральності, Шехнер спирається також на досвід перформенсів, які влаштовували рок-групи («The Who» та ін.).

Театральне дійство, за Річардом Шехнером, — це передусім *перетворення*, яке може здійснюватися за допомогою чарівних процедур і масок, через нові знання або фізичні процеси; це метаморфози, аналогічні органічним процесам, або пов'язані з тимчасовими формами (символічними чи циклічними). В основі дії може бути передача не тільки значень, але й архаїчного задоволення, страху тощо. Театр — це перетворення на всіх рівнях, метаморфоза. Перетворення, — вважає Шехнер, — це те, завдяки чому, незважаючи на відмову від мімезису, театр і досі залишається цікавим для глядача.

Перформенси поділяються на такі категорії: перформенси пленерові, site-specific, а серед них, у свою чергу, — перформенси трансвеститів, феміністичні та лесбійські, герилья (у т. ч. *феміністична герилья, чікано-театр*), *автобіографічний театр* тощо (Алан Капроу, Роберт Вілсон та ін.).

Свого роду *перформенс* (створення живопису полотнища на сцені) влаштовував у 1950-х рр. абстракціоніст Жорж Матьє. Ів Клайн здійснював свої перформенси у Галереї сучасного мистецтва в Парижі 1960 року. В «Антропометрії синьої доби» три оголені моделі у присутності публіки, під акомпанемент оркестру, мастили свої тіла синьою фарбою та притискалися до розвішаних на стінах полотнищ під акомпанемент оркестру, який виконував «Монотонну симфонію», що складалася з одного тону тривалістю двадцять хвилин.

У 1960-х рр. нью-йоркські художники Джон Перро, Марджорі, Страйдер і Скотт Бертон створили «Асоціацію перформенсистів», яка спрямовувала свою діяльність на створення видовищ, в основу яких покладено подію або дійство, процедуру, рух або виступ (власне перформенс), тобто діяльність, запропоновану та виконану акторами й іншими учасниками дії, з використанням випадковостей, непередбачености, певного ризику у процесі створення якогось значення з використанням усіх видів мистецтва, технічних можливостей тощо. Всупереч поширеній думці, тут немає нічого спільного з розгардіяшем, безладом або катарсисом.

Жан-Поль Сартр писав про гепенінг: «Хтось на сцені відкриває коробку, повну метеликів [у виставі Пітера Брука "US"]. Вони вилітають, і рука із запальничкою або сірником, їх спалює. Метелики згорають живцем. Абсолютно очевидно, що тут наявна алюзія, що відсилає нас до бонз, які спалювали себе заживо в Сайгоні. Ця подія є гепенінгом, адже тут і справді щось відбувається: є живі істоти, які гинуть, і гинуть у стражданнях. Водночас це й не зовсім гепенінг: адже завіса опускається, і глядач, який повернувся до своєї самотності, йде в неясному розпачі, породжуваному заціпенінням, ненавистю та безсиллям. Тут немає остаточного висновку, та й які висновки тут можуть бути? Звісно, війна у В'єтнамі — це злочин. І зрозуміло, що ліві нездатні діяти. Але чи стосується все це театру? <…> Якщо це театр, то така ситуація виявляє те, що сьогодні можна назвати кризою уявлюваного в театрі».

У 1960-х рр. відбувається видозміна перформенса — він виривається на вулиці, у громадські місця, і тоді з'являється новий його різновид — *променад*

(*promenade performance*), серед вистав якого є також адаптації середньовічних містерій. Оксфордський словник театру пропонує таке визначення цього різновиду: *променад* — це вистава, в якій аудиторія переміщається з одного місця до іншого, від сцени до сцени, або навпаки — виконання здійснюється у процесії, що проходить повз глядачів (*processional theatre*). Ця техніка спирається на традиції середньовічних містерій і педжентів.

Поряд із гепенінгом і перформенсом у 1960-х рр. розвивається й інша форма мистецтва дії — *інсталяція* (від лат. *instalatio* — установка, розташування, устрій, поєднання), просторова композиція чи мистецька акція, що поєднує різні види традиційного мистецтва (живопис, скульптуру та ін.) з різноманітними предметами на основі загальної ідеї.

Ще один різновид акційного мистецтва — *відео-арт* (*videoart*) — комп'ютерне мистецтво віртуальної реальності, зосереджене на експериментах з телевізійною технікою. Деякі митці (зазвичай, із тих, що практикували *перформенс*, *мистецтво процесу* й *боді-арт*), почали використовувати найновітніші технічні досягнення телебачення (магнітний запис, монітори) для фіксації акцій, вдаватися до маніпуляцій з телевізійною технікою і зображенням на екрані, вважаючи, що вторгнення абсурду в ілюзорний світ телепередачі допомагає глядачеві усвідомити спрямовану на відчуження дію засобів масової комунікації. У галузі *відео-арту* працювали художники Нам Джун Пайк, Йозеф Бойс, Енді Ворхол та ін.

До театру акцій можуть бути віднесені також окремі мистецькі напрями й видовищні практики 1950–1960-х рр.:

— *кінетичне мистецтво* (представники якого створювали рухомі конструкції на зразок *театру предметів* тощо);

— *флуксус* (від лат. *fluxus* — потік життя) — європейський арт-рух, який спирався на традиції дадаїстів і в якому брали участь Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Террі Райлі, Джон Кейдж, Карлгайнц Штокгаузен, Йонас Мекас, Йоко Оно та ін.; відносне новаторство флуксуса полягає, зокрема, в тому, що його надзвичайно важко відрізнити від перформенса, гепенінга тощо через принципове знищення кордонів між видами мистецтва та поєднання різних його сфер, а також через прагнення митців створювати колективне, святкове спонтанне дійство; вистави флуксуса зазвичай називалися *концертами,* для яких писалися спеціальні *партитури*.

Похідним від акційного мистецтва можна вважати й *інструментальний театр* (пол. *teatr instrumentalny*) — різновид музичного театру, що постав під впливом додекафонії та віденської музичної школи. Інструментальний театр спирається на видовище гри на інструментах, а в партитурі записує, крім музики, постановочні вказівки — включно з жестом, рухом, сценографією й освітленням. Основні представники інструментального театру — Джон Кейдж, Карлгайнц Штокгаузен.

АКЦІЯ (лат. *actio, actus*; пол. *akcja;* дія, спрямована на досягнення якоїсь політичної або економічної мети). У давньоримському театрі — сценічне видовище,

гра актора; у театрі середньовіччя, а також у шкільному театрі — загальна назва *сценічних дійств* (*actus dedamatorius, actus dramaticus, actus oratorio-poeticus, actus oratorius, actus publicus, actus scholasticiactus histrionum* та ін. У польському театрі з XVIII ст. відомі *akcja dramatyczna*, *akcja poetyczna*, *akcja sceniczna*, *tragiczna akcja*, *akcja teatralna*, *akcja dialogiczna* тощо.

У XVIII–XIX ст. цей термін уживається на позначення жестикуляції та руху на сцені — на відміну від декламації, класичне визначення якої передбачає дикцію й міміку. В українському театрі XIX ст. *акцією* або *драматичною акцією* називалася сценічна дія (М. Кропивницький, І. Франко). У XX ст. акцією, чи мистецтвом дії, називаються мистецькі артефакти, в яких *мистецький твір* замінено простим жестом, розіграним *видовищем* або спровокованою подією (*гепенінг, перформенс, флешмоб, флуксус* тощо). ► ДІЯ ДРАМАТИЧНА

АЛЕГОРІЯ (грец. *allegoria* — інакомовлення) — один із тропів, зображення абстрактного поняття за допомогою конкретного життєвого образу. Риси алегоричного образу відповідають основним ознакам поняття або зображуваного явища (правосуддя — жінка із зав'язаними очима тощо). Алегорія часто використовується в жанрах дидактичного й агітаційного театру — параболах, мораліте тощо. Іван Франко писав: «важна признака шкільної драми <…> — це алегоризм». У XIX ст. термін *алегорія* вживався й у жанровому значенні («Тимофей Кондратьевич выдергивал отрывки из своего вояжа из Чернигова в Воронеж, как он был там обманут немцем, созвавшим народ и *анимировавшим* показать им *аллегорию*, а вместо того это были на бумажках или на стекле намалеванные картины, и только деньги пропали» — Г. Квітка-Основ'яненко; «Небесні співці», драматична алегорія, відіграна дня 3.IV.1902 в XLI роковини смерті Т. Шевченка вихованками «Руского інститута для дівчат у Перемишлі» авторства Сильвестра Яричевського, 1902). ► ДИДАКТИКА, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА ПРОПАГАНДИСТСЬКА, ІДЕЯ, МОРАЛІТЕ, ПАРАБОЛА

АМАТОР (англ. *amateur*) — любитель, самодіяльний виконавець, який працює для театру виключно «з любові до мистецтва»; особа, що бере участь у театральних виставах без грошової винагороди; в іншому значенні — особа, що бере участь у створенні вистави, не маючи відповідних фахових навичок. Серед професіоналів термін використовується у зневажливому сенсі. У Франції XIX ст., за визначенням «Ілюстрованого історичного словника театру», термін *аматор* вживався також в інших значеннях: знавець, шанувальник, поціновувач театру. Автор Словника, коментуючи це явище, із сумом констатує, що справжні аматори-поціновувачі, які вміли порівнювати гру різних виконавців, поступово зникають; аматорами автор Словника називає глядачів, які дивляться виставу лише заради задоволення. ► ДИЛЕТАНТИЗМ

АМБАЛАЖ (від фр. *emballage* — упаковування) — прийом *упаковування* фігур у сценічному просторі, впроваджений наприкінці 1960-х рр. польським сценографом і режисером Тадеушем Кантором (упаковані «ніс Клеопатри», «яйце

Колумба», «меч Дамокла» та ін.). Юзеф Шайна, творчість якого була суголосною пошукам Кантора, впровадив термін *Deballage — розпаковування* об'єктів. Шайна зазначав: «Я продовжую лінію театру, в якому людиною керують почуття. Риторичний театр ритуалу та проповіді для мене чужий. Я не хочу бути священиком, агітатором, учителем. Я — митець, моя справа — творення нового світу. Не більше, але й не менше. Домінанта мого театру — сценографічно-візуальна розповідь і пантоміма». ► АКЦІОНІЗМ

АМПЛУА (фр. *emploi*, посада; англ. *casting*, *character*, *type*; нім. *Rollenbasetzung*, *Rollenfach*; ісп. *parte*) — родове поняття, що охоплює однорідні ролі, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним актора; відносно стійка відповідність психофізичних даних актора виконуваним ролям; *посада, фах, спеціалізація* актора. Сам термін *амплуа* дістає поширення в європейському театрі у XVII–XVIII ст. Зокрема, в російському театрі це слово зафіксоване з 1773 р. («Чтобы оные актеры и актрисы играли роли здесь всякия, до их амплуа принадлежащия»).

В основу поділу на амплуа покладено відповідність певного типу ролей внутрішнім можливостям, зовнішності актора й очікуванням глядача; цей поділ спирається на сталі уявлення про систему соціальних ролей, а також про те, яким мусить бути *герой, коханець, простак* тощо; *амплуа* — це *жанр актора* й унаочнення соціально-рольових очікувань глядача. «У драматичному мистецтві, — писав К. Станіславський, — здавна люди поділені на багато категорій: добрі, злі, веселі, розумні, дурні та ін. Такий поділ ролей і акторів на групи зазвичай називають амплуа».

Основні класифікації амплуа спираються на різні критерії: *соціальний стан* (король, слуга тощо); *костюм* (роль у мантії, роль у корсеті); *характер* (інженю, коханець, благородний батько, дуенья та ін.). Інколи термін *амплуа* вживається у значенні *функції* персонажа або соціальної ролі у драматичному конфлікті, п'єсі, виставі, що, строго кажучи, інколи вносить певну плутанину в розуміння терміна.

Зародки амплуа відомі вже в античному театрі, адже трагічні актори ніколи не брали участі у комедійних виставах, і навпаки. Крім того, серед трагічних акторів вирізнялися: виконавці головних ролей — *протагоністи* (*protoagonista*); других ролей — *девтерагоністи* (*deuteragonis*); третіх ролей — *тритагоністи* (*tritagonistos*); інколи до участі у виставі допускалися й *четверті актори, статисти* (*кофон просопон*).

Щодо функцій, виконуваних дійовою особою в сюжеті, то у давньогрецькій трагедії вирізняються *герої* — головні дійові особи, центральні персонажі п'єси, поведінка яких визначає розвиток конфлікту; *персонажі,* які не впливають на розвиток подій, та *вісники*, які повідомляють про події, що сталися за сценою і впливають на розвиток сюжету.

Десь у III ст. до н. е. в аттицькій комедії з'являється амплуа *парасита* — співтрапезника, нахлібника, дармоїда, ненажери, шахрая, хитруна і підлабузника, який супроводжує заможного юнака та розважає його брутальними жартами.

Чітка система амплуа існувала в римській комедії — зокрема, в імпровізованих сценках (*ателанах*), де головними дійовими особами виступали постійні типи-маски: *дурний Макк (Maccus), шахрай Буккон, скупий Папп, шарлатан Доссен*.

У І ст. до н. е. з'являється інший різновид виконавця — *autokabdalos,* той, що виконує роль без підготовки; імпровізатор, який не спирається на літературний твір.

У той самий період на сцену римського театру вперше виходять жінки — щоправда, поки що не в драмах, де жіночі ролі виконували чоловіки, а в мімах, де імітувалися статеві акти.

Подальші зміни в системі амплуа і, відповідно, спеціалізація виконавського мистецтва спостерігається в добу середньовіччя: починаючи з XI ст. тут з'являються *співаки-оповідачі* — *жонглери*, а згодом — *трубадури, мейстерзінгери* та інші *спеціальності.*

Урешті король Іспанії Альфонсо X Кастильський у 1275 р. ухвалив: *ті, що удають із себе дурнів*, мають зватися *буфонами*, ті, що наслідують — *імітаторами*, а представники *низького мистецтва* — *потішниками*.

Невдовзі в європейському театрі, а саме в *комічних братствах*, формується й амплуа *дурня*; найдавніше *товариство дурнів* створено у 1381 році.

Як театральний персонаж *дурня* увів у світську драматургію Адам де Ла-Аль («Гра в альтанці»). У різних мовах *блазень* має різні імена: в Англії — *fool, buffon*, *clown*, *jester, joker, jokester, wit-cracker, prankster*; у Франції — *jongleur, jogleor, sot, fou, fol*; у Німеччині — *narr*; в Іспанії — *truhan*; інколи його іменували латиною — *joculator, stultor, scurra, mimus, histrio, morio*. Згодом в Англії амплуа *блазня* перетворилося на *простака* (сер Ендрю у «Дванадцятій ночі», Родриго в «Отелло» Шекспіра та ін.).

Завершену форму принцип амплуа дістав у італійській *комедії дель арте*, де був сталий набір масок:

— *Панталоне* (старий венеційський купець, інколи одружений, майже завжди скупий, хворий, кволий, шкутильгає, чхає, сякається, тримається за живіт; вважає себе найрозумнішим, але на кожному кроці стає жертвою чиїхось хитрощів; любить жінок, але й від них має одні клопоти);

— *Доктор* (комічний болонський юрист, вважає себе найрозумнішим і найосвіченішим, проте немає справи, якої б він не програв);

— *Дзанні* (слуги, до яких належать *перші слуги* — Брігелла, Бельтрамо, Буфето, *другий слуга* — Арлекін та ін.);

— *Капітан* (іспанський загарбник, окупант, поневолювач, іменами якого були *Rinoceronte* — носоріг, Ескарабом-Барадон ді Паппіротонда, Капітан Спавенто з Пекельної долини на прізвисько Диявольський, король лицарського ордена, Термегіст, тобто найхоробріший і найлютіший губитель і володар Всесвіту, син Землетрусу й Блискавки, родич Смерті і найближчий друг Великого Диявола);

— *Тарталья* (посадова особа, що працює в якійсь установі — податківець, поліцейський, нотаріус, шпигун);

— *Закохані* (*Amorosi* — Ізабела, Фламінія та кавалери — Флавіо, Леліо та ін.).

Інша система амплуа формується в іспанському театрі XVI–XVII ст.: *Граційозо* (*Gracioso*; Беніто — «Сам у себе під сторожею» П. Кальдерона); *Дама* (*Dame*); *Дуенья* (*Duena* — вихователька, компаньйонка, — амплуа характерних старих, посередниць між закоханими); *Барба* (*Barba* — борода — старий бородань) та ін.

Починаючи з XVII–XVIII ст., поширюється мода на різноманітні *дива природи*: у музичному театрі неабиякої популярності набувають *співаки-кастрати*, яких в одній лише Італії налічувалося близько чотирьох тисяч; у видовищах петровської та єлизаветинської Росії стають популярними *карли* і *карлиці* (карлики).

Чітку систему амплуа, що проіснувала в європейському театрі до кінця XVIII ст., створив французький театр класицизму: королі, тирани, коханці тощо.

Істотно вплинув на формування системи амплуа німецький театр, звідки й походить більша частина назв, поширених у театрі XIX ст.: *пристойні ролі* (*anstandsrollen*); *ролі батьків*; *ролі у плащах*; *ролі слуг*; *жіночі ролі* тощо.

Пристойні ролі поділялися, у свою чергу, на *коханців*, *інтриганів* і *коміків* (зокрема, *петиметри*, що були карикатурою на пристойність).

Жіночі ролі поділялися на *агнес* (наївних коханок); *субреток*; жіночі карикатурні ролі (*шаржі*), жіночі ролі з переодяганням (*травесті*) та ін.

Август Іффланд у 1775 р. вирізняв такі амплуа: *трагічний герой* (він же перший коханець у комедії); *тиран,* або *літній герой* у трагедії (ніжний батько в комедії); *головний помічник* і *вісник* (оповідач) у трагедії; *резонер* (дядя, брат) у комедії; *перший французький слуга* (головний інтриган у комедії); *старий буркун* (виконавець ролей-шаржів, головний комік); *слуга тирана у трагедії* (інтриган, шевальє, гравець у комедії); *трагічна королева* або *літня героїня* у трагедії (*ніжна матір або шляхетна дама* в комедії); *коханка* (драматична або комічна); *помічниця у трагедії* (наївна коханка, *агнеса* в комедії); *субретка*; *комічна стара*.

У 1779 р. німецький актор Йоганн Християн Брандес запропонував для Мангеймського театру перелік амплуа, відмінний від списку Іффланда: *ніжний старий; комічний старий; резонер; перший коханець; другий коханець; петиметр (фат); перший слуга; другий слуга; характерний актор; ніжна матір; комічна матір; перша коханка; друга коханка; третя коханка (для наївних ролей); перша субретка.*

Наприкінці XVIII ст. в європейському театрі склалася чітка система амплуа, що групувалася довкола *героя* — виконавця головних ролей у трагедіях.

Амплуа *героя*, у свою чергу, залежно від жанру, охоплювало такі різновиди:

— *герой-резонер* (Президент — «Підступність і кохання» Ф. Шиллера; Городничий — «Ревізор» М. Гоголя; Несчастливцев — «Ліс» О. Островського);

— *драматичний коханець* (Жадов — «Тепленьке місце» О. Островського; Тузенбах — «Три сестри» А. Чехова);

— *герой-фат* (фр. *fat*, від *лат. fatuus* — дурний; ролі ефектних, самозакоханих і обмежених людей, зазвичай молодих (Дульчін — «Остання жертва», Миловзо-

ров — «Без вини винні» О. Островського, Кречинський — «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна);

— *герой-неврастенік* (ролі хворобливо-нервових, неврівноважених, безвольних осіб, які легко піддадають під вплив оточення і перебувають у стані душевної кризи; Освальд — «Привиди» Г. Ібсена, Йоганнес — «Самотні» Г. Гауптмана, Раскольников — «Злочин і кара» за Ф. Достоєвським; серед найвідоміших виконавців ролей неврастеніків — П. Орленєв, М. Чехов, Е. Цакконі та ін.);

— *характерний герой* (Братишка — «Шторм» В. Біль-Білоцерковського);

— *побутовий герой* (застаріле — *рубашечный герой*; Кудряш — «Гроза» О. Островського);

Вікові різновиди амплуа — *молодий герой*, *герой похилого віку*, а в 1920-х рр. — *соціальний герой* (Гай — «Мій друг» М. Погодіна).

Найбільш детально диференційованим є амплуа *героя-коханця* (ролі гарних, розумних, шляхетних закоханих юнаків, молодих чоловіків). Це амплуа також мало різновиди: *герой-коханець* (Ромео — «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра; Фердинанд — «Підступність і кохання» Ф. Шиллера; Арман Дюваль — «Дама з камеліями» А. Дюма-сина; Чацький — «Лихо з розуму» О. Грибоєдова; Дон Жуан); *комічний* (або *комедійний) коханець* (Бенедикт — «Багато галасу даремно» Шекспіра, Хлєстаков — «Ревізор» М. Гоголя); *салоновий коханець*. За значенням у сюжеті розрізнялися *перші коханці* (*жен прем'є*, фр. *jeune premier*, досл. перший молодий; це Ромео, Фердинанд та ін.) та *другі коханці*. У жіночому складі розрізнялися: *героїні* (Лауренсія — «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега), *героїні похилого віку* (Кручиніна — «Без вини винні» О. Островського), *молоді героїні*.

Поряд із *героями* та *героїнями* існували такі амплуа:

— *резонер* (фр. *raisonneur*, від *raisonner* — розмірковувати; актор, який виконує ролі раціональних людей, схильних до риторики та моральних сентенцій; зазвичай висловлює думки автора з приводу зображуваних подій і дає їм моральні оцінки; найбільше поширення амплуа дістало в європейському театрі XVII–XVIII ст. (Клеонт — «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, Стародум — «Недоросток» Д. Фонвізіна та ін.); у російському театрі XIX ст. існували різновиди резонера — *герой-резонер*, *комік-резонер*, *характерний резонер* тощо;

— *інженю* (фр. *ingenue* — наївна; ролі простодушних, наївних дівчат, яким притаманні глибокі почуття);

— *інженю-драматік* або *інженю-лірик* (Офелія — «Гамлет» Шекспіра);

— *інженю-комік* (лукаво-грайливі — Марія Антонівна — «Ревізор» М. Гоголя, Юлінька — «Тепленьке місце» О. Островського);

— *кокет* (*фр. coquette*) — ролі привабливих молодих жінок, які поводяться таким чином, щоб сподобатися чоловікам;

— *гран-кокет* (фр. *grand coquette*) — ті самі, але дорослiші за віком (Коринкіна — «Без вини винні» О. Островського);

— *характерна драматична* (унтер-офіцерська вдова — «Ревізор» М. Гоголя, Галчиха — «Без вини винні» О. Островського);

— *травесті* та *водевільна травесті* (Беатріче — «Слуга двох панів» К. Гольдоні); це амплуа вперше з'являється лише наприкінці XVII — на початку XVIII ст.; першою німецькою артисткою, яка виступила в амплуа травесті, була Кароліна Нейбер);

— *гранд-дама* (фр. *Grande-dame* — шляхетна дама (Атуєва — «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна);

— *субретка* (фр. *subrette*, італ. *servetta*; енергійна, лукава служниця, яка допомагає своїм панам у любовних інтригах (у творах Ж.-Б. Мольєра: Доріна — «Тартюф», Туанетта — «Хворий та й годі», Ніколь — «Міщанин-шляхтич»; Сюзанна — «Шалений день, або Весілля Фігаро» Бомарше);

— *конфідент* або *конфідентка* (від фр. *confident, confidente*, — те саме, що й «наперсник» і «наперсниця» у трагедії XVII–XVIII ст., а саме особа, наближена до героя або героїні; ці ролі мають допоміжний характер, адже відповідаючи на запитання конфідента, герой розповідає про свої вчинки, думки і почуття.

Поряд із цим побутували визначення амплуа залежно від жанру: *трагіки* й *коміки*, тобто актори, які спеціалізувалися на виконанні трагічних або комічних ролей.

Серед коміків вирізнялися: *коміки-буф* (Расплюєв — «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна); *музичні ексцентрики*; *характерні коміки* (Юсов — «Тепленьке місце» О. Островського, Шмага — «Без вини винні» О. Островського); *комічна стара* (Терпилиха — «Наталка Полтавка» І. Котляревського); *характерна комічна*.

Слово *аксесуари* застосовували до виконавців другорядних ролей.

Крім того, відомі такі амплуа: *шевальє* (аристократичні манери, вміння одягатися); *буф-арлекін*; *карикатура*; *демі-характер* (фр. *demi-caractére* — актор, який виконує ролі в різних амплуа); *лівреї*; *філатки* (дурники або простаки); *петиметр* (фр. *petit maitre* — тип неосвіченого світського нікчеми, дворянина, який ганяється за іноземною модою, передусім французькою).

У Росії в 1803 р. Дирекція імператорських театрів визначила такий штатний перелік амплуа: «для актеров — первая роль, молодой любовник, второй любовник, благородный отец, демикарактерный и комический резонер и грубый комик, петиметр, первый и второй слуга, комический мужичок и простак, конфидант и аксессуар; для актрис — первая роль, молодая любовница и первая кокетка, вторая любовница и дуэнья молодой, роль невинных, благородная мать и демикарактер, комическая старуха и роль де характер, первая служанка и резвая роль и вторая служанка». У 1839 р. було видано «Положення про артистів імператорських театрів», за яким затверджувався поділ акторів на три розряди, залежно від амплуа.

Наслідком нормування амплуа стало явище, про яке 22 грудня 1880 р. Марко Кропивницький у листі до А. В. Маркович писав: «В больших труппах, например, в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны, вы, встретив

актера даже на улице, можете определить его амплуа (так как в больших труппах на каждое амплуа есть специальный актер), это верно! Играющий злодеев: выражение лица зверское, ежом походка, взгляды исподлобья и т. д. Драматург и трагик — вечно мрачны, вздыхающие, взгляд презрительно иронический, либо сострадательный и т. д. Простак — вечно каламбурит, шутит, дурит, анекдотцы собирает и сам сочиняет». У листі від 18 серпня 1894 р. до Д. Гайдамаки М. Кропивницький писав: «Ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные амплуа».

Костянтин Іванченко згадував, як «взявся грати Кропивницький в “Сватанні на Гончарівці” Прокопа замість звичайного Стецька і… “провалив”. Тут був він не великий артист, а бездара-аматор. Ми, артисти, боліли тоді за нього душею. І тільки одного бажали: щоб скоріше скінчився спектакль. На другий день, на репетиції, він зізнавався: “Розумієте, не знав, як у цій ролі повернутися, як сказати. Зовсім почував себе якимсь дурнем. Це мені навука як режисерові, бо я іноді даю артисту ролю і вимагаю від нього гарної гри, забуваючи, що я дав ролю не того амплуа, на яке сама природа поділила артистів. Ніколи вже не гратиму не своєї ролі. Фаня (Саксаганський) — бог в цій ролі, а я — швець”».

Про репетиції «Шельменка-денщика» О. М. Дорошевич писав: «Марко Лукич любив дуже цю роль, граючи її геніально, з великим запалом. Я репетирував капітана Скворцова. Ведучи любовну сцену з Прісенькою, я глянув на Марка Лукича, який сидів на своєму режисерському місці, і з жахом помітив, що він смикає себе за правий вус. Цим він завжди давав знати, що йому щось не подобається. (Коли йому щось подобалось, він гладив собі лівий вус). Я репетирував і весь час дивився на смикання правого вуса; руки, ноги холонули; серце тремтіло, як овечий хвіст, — ну, думаю, буде лихо! Раптом Марко Лукич підвівся зі свого місця і зашипів: “Ти кого граєш?”. Я відповів: “Скворца”. — “А хто він такий?” Я кажу: “Капітан”. — “Я без тебе знаю, що він капітан. За амплуа хто він?!” Я відповів: “Любовник”. Марко Лукич стрибком тигра підлетів до мене впритул, схопив мене своїм здоровенним ручиськом за вухо і, смикаючи вухо вниз і вгору, промовляв: “Так люби… люби… А що ти мені тут рожеву водичку розводиш? Зрозумій ти, у тебе ж не любовник виходить, а якась рохля…”»

Щодо власного амплуа Кропивницький писав у листі до редакції газети «Одесский вестник» від 18 листопада 1871 року: «Определенного амплуа (или, как говорят актеры, репертуара) у меня нет; я играл раз около пятидесяти в течении шести лет, по большей части в любительских спектаклях и преимущественно в Елисаветграде, и играл, что называется, всякие роли».

Про амплуа в театрі Кропивницького писав син Марка Лукича: «… на амплуа “бабів” перебувала артистка Шевченко…» Софія Тобілевич згадувала, що «роль Возного Тетерваковського [у виставі «Наталка Полтавка»] виконував Юрій Іванович Касиненко, актор на амплуа резонерів».

Про театр Садовського, можливо, догоджаючи системі Станіславського, Василь Василько писав: «Як режисер Садовський не обмежував актора вузькими рамками одного амплуа, а навпаки, доручав йому різноманітні ролі. Наприклад, герой-любовник Мар'яненко грав і резонерів, і простаків, і навіть Хлєстакова. Актори-співаки досить часто виступали у драматичних ролях <…> Садовський, як і Станіславський, фактично не визнавав поділу на амплуа <…> Театр Садовського не знав поділу на амплуа. Героїня Заньковецька могла виступати у співочій ролі козир-баби Цвіркунки в опереті "Чорноморці", а оперна співачка Петляш — у цілком драматичних ролях Аделаїди ("Суєта"), Гандзі (з однойменної драми Карпенка-Карого) або Поліни з "Тепленького місця". Коли застосувати вже відому нам сьогодні термінологію Станіславського, то про колектив Миколи Садовського можна сказати, що це був театр переживання». Однак висновок Василька звучить несподівано: «Зовнішні та внутрішні дані Миколи Карповича якнайкраще відповідали його амплуа — героя-любовника. <…> Миколу Карповича вигідно відрізняло від багатьох акторів його амплуа те, що він водночас був і глибоко характерним актором».

Микола Вороний писав: «Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і "фатів" (та ще часом "акцентних", себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (ingénue dramatique, lirique), салонових дам (grande dame, grand-coquette) і "старух" (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для "фата" — холодний, сухий і т. д.».

Дискусії навколо проблеми амплуа точилися й у інших країнах. Так, у програмі «Вільного театру» Андре Антуана зазначалося: «… З появою нового покоління письменників і нових драматургічних творів ми можемо стверджувати, що це відродження вимагатиме й нових виражальних засобів. Для творів, побудованих на спостереженні та вивченні, знадобляться безпосередні і правдиві виконавці, насичені реальністю. Ці очікувані твори задумані в плані гнучкішої і ширшої естетики, що заперечує поділ на амплуа. Цей новий театр не наполягає, на відміну від попереднього, на п'яти або шести умовних типах. <…> Різноманіття, складність персонажів, виведених на сцену, без сумніву, викличуть появу нового покоління акторів, придатних до всіх амплуа. Мистецтво актора більше не спиратиметься, як раніше, на фізичні якості актора, подаровані йому природою».

Так само оголосив анафему поняттю *амплуа* і К. Станіславський. Однак у нього ж можна знайти й інші твердження: «Своєчасно зрозуміти своє *амплуа* — важлива справа у нашому мистецтві» тощо.

Висловлені Антуаном і Станіславським думки відображали панівні настрої у театрі XIX ст.: адже саме в цей час з'являється визначення *актор без амплуа*

(М. С. Щепкін чи С. В. Шумський). Однак відмова від амплуа означала не стільки відсутність потреби у класифікації життєвих *типів* і відповідних акторських можливостей, скільки появу нових соціальних типів.

Коли заклики творців *психологічного театру* до скасування *амплуа* були почуті, це не спричинило, однак, відмову від амплуа, а радше навпаки: звична система амплуа поступилася місцем іншій. Так у жіночому репертуарі з'явилися: *вчена жінка* (*суфражистка*; виконання цих ролей, вважав Мейєрхольд, слід доручати ексцентрикам); *інженю-вамп* і *німфетка* (кінорізновид цього амплуа — *флаппер* або *джаз-бебі*, *вамп-бебі*, *саламандра* — легковажні дівчата, насмішкуваті, із зухвалими виразом обличчя, з коротко підстриженим волоссям і довжелезними, виставленими напоказ ногами: вони були типовими носіями *нової моралі*: моралі насолоди життям).

Володимир Волькенштейн у 1937 р. писав: «Класифікація усіх можливих у драмі дійових осіб є класифікацією усіх тих, хто живе (разом із фантастичними) <…> У радянській драмі ми бачимо нові амплуа — за класовою ознакою: *пролетарій, бідняк, середняк, куркуль, дрібний буржуа*, різного роду *інтелігенти* тощо. Ці амплуа, звісно, відображають економічно-політичні тенденції сучасності». Тоді ж у радянському театрі з'явилося амплуа *схвильованого доповідача*.

Скасовуючи систему амплуа, театральні діячі XX ст. замінили її на гнучкіший вираз *акторська індивідуальність*. Однак більшість режисерів усе ж не відмовилася від *амплуа*. Так, Вс. Мейєрхольд, стверджуючи принципи парадоксального театру, писав: «Неправильно, що сучасному режисерові не потрібна система *амплуа*. Питання лише в тому, як цим поняттям користуватися. Я повинен знати, що у мене в театрі є *коханець*, щоб не доручати йому ролей коханців».

Не ігнорував системи амплуа у своїй практиці і Лесь Курбас. Так, у протоколі № 8 станції фіксації та систематизації досвіду Мистецького об'єднання «Березіль» від 22 березня 1925 р. читаємо: «Під *актором* ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше свободно діюче. Під *неактором* — інші речі; приміром, собака — це живий матеріал, але він потребує посороннього керівництва. <…> *Актор*, у свою чергу, ділиться на амплуа: любовники, коміки і т. д. Для поділу тих амплуа візьмемо книжку Мейєрхольда і проглянемо, чи вона годиться для нас. <…> Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості по відношенню до фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним характером реагування на певні завдання ситуації. Точного розмежування амплуа акторського не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік знайти своє амплуа».

Суперечливу оцінку системі амплуа давав і Бертольт Брехт: «Для актора небезпечно, якщо за ним закріплять якесь амплуа. <…> Нерозумно розподіляти ролі за фізичними даними і ознаками. "У такого-то королівська статура!" Що це означає? Невже всі королі повинні бути схожими на Едуарда VII? <…> Чи можна роз-

поділяти ролі за характером акторів? Ні, не можна. Це означало б піти шляхом найменшого спротиву». В іншому тексті Брехт радив: «Ретельно вивчивши драматичний твір, добирати акторів до п'єси, а не п'єсу до акторських амплуа».

Системи амплуа не універсальні, і вони істотно відрізняються в різних культурах. Так, у японському театрі Дзьорурі основні амплуа персонажів розподіляються таким чином: чоловічі ролі — *Бунсіті* (благородний, вольовий герой); *Дансіті* (дрібний негідник і хуліган); *Гента* (коханець); *Комей* (вишуканий); *Кагекійо* (сумний і благородний), *Кііта* (трагічний); *Кенбісі* (розважливий); жіночі амплуа — *Фукеояма* (героїня середнього віку, щира, благородна та віддана дружина); *Мусме* (молода вродлива дівчина з м'яким характером і ніжним серцем, ідеальна кохана); *Комусме* (одинадцятирічна дівчинка); *Кейсей* (жінка-вамп, чуттєва, зваблива); *Ясіо* (суперниця Фукеояма, погана жінка); *Баба* (стара жінка).

У японському театрі Кабукі панує інша система амплуа — *yakugara*: чоловічі ролі — *татіяку* (позитивний герой); *катакіяку* (негідник, ворог головного героя; у свою чергу, це амплуа поділяється на *дзицуаку* — відверті покидьки, *кугеаку* — шляхетні покидьки, зазвичай конспіратори, та *хакатакі* — помічники відвертих покидьків); *хандо-катакі* (напівкомічні персонажі); *докеката* (комік-простак); *кояку* (дитина); жіночі ролі — *вака-оннагата* (молода вродлива героїня); *мусмеката* (молоде дівча зі скромною зачіскою); *акахіме* (зваблива аристократична красуня в розкішній перуці і вбранні); *кейсей* (куртизанка високого рангу); *севаньобо* (слухняна, віддана жінка з купецької сім'ї); *оннобудо* (жінка-воїн); *акуба,* чи *докіфу* (жінка, здатна на злочин і вбивство), та амплуа немолодих жінок — *касягата* (літня жінка) і *фукеояма* (жінка середнього віку).

Ускладнення та деталізація прийомів виконання спричинили подальшу диференціацію типів виконавців у японському театрі. Так з'явилися нові персонажі: амплуа *позитивного героя* розпалося на ролі *мужнього героя* (*араготосі*); *жіночного героя* (*ваготосі*); *героя, що розмірковує* (*дзицуготосі*). Амплуа *негативного героя* диференціювалося на ролі *приятеля* (*дзицуаку*); *негідника з аристократів* (*кугеаку*); *негідника-коханця* (*іроаку*); *доброго негідника* (*дзицукатакі*) тощо. Амплуа *оннагата* (*ояма*) визначало чоловіків, які виконували жіночі ролі, а саме: *вака-о* — молоді жінки та *ка-сягата* — старі жінки; різновиди *вака-о* включали ролі *мусмегата* — дівчини; *севаньобо* — жінки в побутових творах; *оннабудо* — жінки-воїна; акуба, докуфу — злих жінок тощо.

У японському театрі Ноо, де всі ролі виконують чоловіки, вирізняються амплуа богів, чоловіків-воїнів, жінок, божевільних і демонів, хоча ролі у виставі зазвичай виконують лише двоє акторів: *сіте — той, хто діє* (*протагоніст*), і *помічник* (*девтерагоніст*). У деяких п'єсах зустрічається також функція *цуре — супутника*, дійової особи, що не має самостійної функції.

У китайській традиційній музичній драмі X ст. усі жіночі амплуа мали загальну назву *дань* і включали такі ролі: *чжендань* (позитивні), або *цинії* — чесні жінки, матері

та дружини, героїні-патріотки, шановні жінки, *жінки в скромному вбранні*, — виконавиці цих ролей були зобов'язані володіти мистецтвом співу; *гуйминьдань* — незаміжні дівчата, які мешкають з батьками; *хуадань* (від *хуа* — квітка), чи *сяодань* (від *сяо* — маленький, молодий) — молоді героїні, співачки, гетери і т. ін.; *даомадань* (від *даома* — меч і кінь), або *у-дань* (від слова *військовий*) — жінки-воїни; *лаодань* (від *лао* — старий) — стара жінка (зазвичай епізодичні ролі) та ін.

На відміну від європейського театру, де перехід з одного амплуа до іншого нічим не обмежений, у традиційному східному театрі такий перехід практично неможливий. Виконавці різних амплуа відрізняються один від одного гримом, костюмами, пластикою, жестами, манерою співу, особливістю поведінки тощо.

Об'єктивна цінність системи амплуа визначається тим, що, спираючись на уявлення глядачів про сталі соціальні ролі, амплуа мінімізує перешкоди у сприйнятті сценічного повідомлення. Так само, як і жанр, амплуа допомагає глядачеві відшукати *родовід* персонажа, однак спрощує сприйняття оточення, підпорядковуючи його очікуванням. Стала система амплуа (архетипів персонажів і масок) є однією з істотних ознак жанру. Тому й заклик Станіславського до відмови від амплуа не може бути сприйнятий надто прямолінійно. Відкидаючи одну застиглу систему, він шукав іншу — щоб з плином часу вона (всупереч його волі) так само застигла, перетворившись на систему сценічних штампів.

Амплуа кореспондує з поняттям *архетипу*, впровадженим Карлом Юнгом, а також з термінами *герой*, *персонаж*, *актант* — класом понять, що об'єднують різні ролі в одну велику функцію (*союзник, суперник* тощо).

Попри спроби деяких режисерів XX ст. відмовитися від амплуа, Вс. Мейєрхольд разом з І. Аксьоновим і В. Бєбутовим видав у 1922 р. книгу «Амплуа актора», в якій намагався кодифікувати наявну систему амплуа. Так, амплуа героя в системі Мейєрхольда описується таким чином: необхідні дані актора — зріст, вищий за середній; ноги довгі; обличчя одного з двох типів — широке або вузьке; середній розмір голови; шия довга; плечі широкі, талія та стегна середні; виразні руки; великі очі; сильний голос із великим діапазоном і багатством тембрів (баритон із тяжінням до басу). Приклади героя — Едіп-цар, Карл Моор, Макбет, Брут, Гіполіт, Дон Жуан; функція — подолання трагічних перешкод у плані патетики.

«У 1927 році, — згадував Василь Василько, — керівні органи Наркомосвіти, Головмистецтва і ЦК спілки "Робмис" видали розпорядження, за яким трупи мусили формуватися, враховуючи поділ акторів на амплуа».

У XIX ст. театральні антрепренери набирали трупу за списком дійових осіб «Ревізора» М. В. Гоголя або «Лиха з розуму» О. С. Грибоєдова. В. І. Немирович-Данченко доповнював цей список такими творами, як «На дні» М. Горького та «Любов Ярова» К. Треньова.

У цей час вважалося, що правильно укомплектована трупа — це трупа, в якій охоплено всі амплуа. ► АКТОР, ЖАНР

АНАГНОРИЗИС (грец. *anagnorisis* — упізнавання) — один з елементів поетики драми. «Упізнавання, — писав Аристотель, — <…> це перехід від незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя або нещастя. Найкраще те пізнавання, разом з яким відбувається *перипетія*, як в “Едіпі” <…>. Існує п’ять видів упізнавання. Перший з них, найменш досконалий, до якого вдаються здебільшого через безпорадність, — впізнавання за зовнішніми ознаками <…>. Другий — впізнавання, вигадані самим поетом [на додаток до міфа], отже, недосконалі <…> Третій — впізнавання через спогад, коли, глянувши на щось, людина розхвилюється <…>. Четверте — впізнавання через міркування. Як у “Хоефорах” [Есхіла], — “прийшов хтось на мене схожий”, а схожого нема нікого, крім Ореста, отже, це він прийшов <…>. Існує ще й п’яте впізнавання, зумовлене хибним висновком співрозмовника <…>. Але найкраще з усіх те впізнавання, що витікає з самих подій, вражаючи своєю природністю, як у Софокловім “Едіпі”». ► ДРАМА АНАЛІТИЧНА, КОМПОЗИЦІЯ, ПЕРИПЕТІЯ, ПОДІЯ

АНАЛІЗ П’ЄСИ [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] (грец. *analysis* — розкладання, розчленування) — складова частина постановочного плану вистави, який застосовується у практиці підготовки режисерських кадрів у радянському і пострадянському театрі. Режисерський аналіз п’єси спрямований на вивчення — на основі історичного, стилістичного і дійового аналізу п’єси, — запропонованих обставин драматичного твору, з метою «занурення» в ці обставини і, головне, «відтворення» дійової структури драматичного твору. Інструментарій аналізу сформульовано ще у 1920-х рр., в межах шкіл К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда та Л. Курбаса, а згодом удосконалено у практиці В. Василька, Г. Товстоногова та ін.

Традиційно схема режисерського аналізу містить такі розділи: *специфіка відображеної в п’єсі дійсності* (час написання, політичні й історичний аспекти, головні проблеми та соціальні конфлікти дійсності в цей період, відображення їх у драматичному творі; побут, середовище, національні особливості тощо); *творчий шлях драматурга* (біографія, світогляд, естетичні принципи, основні твори); *літературно-сценічна історія п’єси* (історія написання, місце п’єси у творчості драматурга, історія постановок); *ідейно-тематичний аналіз* (головний конфлікт: його зміст, персоніфікація, предмет конфлікту; головні події, сюжет, тема, ідея, композиція, архітектоніка, фабула, жанр, стиль, мова і характеристики персонажів).

Режисерський аналіз п’єси виступає радше в ролі методичного прийому, ніж інструменту, який дає змогу отримати об’єктивний результат; адже якби такий об’єктивний результат був можливий, не було б потреби щоразу здійснювати новий аналіз твору — аналіз однієї й тієї самої п’єси в усіх режисерів був би однаковим, і достатньо було б раз і назавжди видрукувати низку довідників із об’єктивним *аналізом* класичної спадщини.

Операція, що її здійснює режисер у процесі *аналізу*, насправді лише імітує аналіз, хоча й надзвичайно ефективно допомагає йому в роботі над задумом май-

бутньої вистави. Недоліки прийому з усією очевидністю виявляються тоді, коли режисер керується переконанням у тому, що засади цього методу закладені ледь не Аристотелем і вся практика світового театру спирається саме на цей метод чи, принаймні, на якийсь подібний. Інший його недолік — уявлення про те, що у твір закладено лише один якийсь сенс, і завдання режисера — виявити його. Але ж аналіз має сенс лише тоді, коли твір, розкладений за його законами на елементи, можна, керуючись тими самими законами, *зібрати* докупи. Таких прикладів історія не знає; отже, інструментарій неадекватний своєму об’єктові.

Аналіз драматичного твору не є винаходом конкретного режисера; так само, як і постановочний план, він став реакцією професіоналів на вимоги часу.

Витоки ідейно-тематичного аналізу зазвичай знаходять у «Поетиці» Аристотеля. Передусім це стосується основних тез філософа стосовно драматичної поезії, за якими в основу кожного твору драматургії покладено *цілісну дію*, що має *початок, середину* й *кінець*. На основі різновидів цілісних дій, у яких діють кращі або гірші за звичайних люди, вирізняються два основні жанри драматургії — трагедія й комедія. І, нарешті, за Аристотелем, *правильна* драма передбачає дотримання закону єдності дії, місця й часу.

В античні часи «Поетика» не вплинула на розвиток театру та драматургії, однак її взяв на озброєння псевдокласицизм, який уперше сформулював уявлення про непорушність цих законів і почав вимагати, щоб драматурги їх додержували, — задля чого й було створено Французьку Академію.

Просвітницький бунт проти канонів класицизму майже не торкнувся цих вимог і був спрямований радше на раціональніше їх обґрунтування. Так, і Лессінг, і Гете, і Гегель уже починають здійснювати щось на кшталт дійового аналізу: Лессінг — у критиці, Гете — під час репетицій, Гегель — обґрунтовуючи концепцію драматичного конфлікту.

Істотні зрушення у методології аналізу драми відбуваються на початку XIX ст., коли визначальну роль у формуванні інструментарію аналізу відіграє літературознавство. Саме в цей час у російському та українському театрі починають активно вживатися основні терміни аналізу: *сюжет, фабула, тема, ідея* й похідні від них, за допомогою яких описується динаміка конфлікту тощо.

Особливо відзначився на цій ниві німецький літератор Густав Фрайтаг, який, за справедливим зауваженням Дж. Г. Лоусона, мав значний, але шкідливий вплив на розвиток теорії драми. 1863 року у праці «Техніка драми» Фрайтаг запропонував графічну ілюстрацію структури драми у вигляді піраміди; його концепцію згодом було підтримали Ф. Сарсе, Ю. Баб, М. Карр’єр та ін.

У «Техніці драми» Фрайтаг, зокрема, писав, що першим поштовхом до написання драми є *ідея*. У «Марії Стюарт» Шиллера це ревнощі королеви, через вбиває полонену суперницю. У «Підступності й коханні» Шиллера — ревнощі молодого дворянина. Ту саму *ідею* покладено в основу трагедії Шекспіра «Отелло».

Щодо загальної характеристики драми, то вона, на думку Фрайтага, «змальовує у дії <…> ті душевні порухи, які відчуває людина, — починаючи від першого враження до пристрасного бажання, яке веде до вчинку і переживання, що збуджуються власними і чужими вчинками».

У драматичному творі Фрайтаг вирізняє такі етапи:

1. *Вступ* (приміром, у п’єсі «Торквато Тассо» таким вступом є вінчання бюсту поета лавровим вінком; у «Марії Стюарт» — обшук; у «Ромео і Джульєтті» — бійка; у «Гамлеті» — поява привиду; у «Річарді III» — монолог злочинця).

2. *Збудливий момент* (починається тоді, коли у героя виникає почуття або бажання, що дає поштовх для подальшої дії; тоді, коли персонажі, що протистоять героєві, пускають у хід важелі, щоб спонукати героя до певного вчинку; в «Юлії Цезарі» це ідея вбити диктатора; у «Річарді III» — перший монолог героя, у якому він розповідає про намір домогтися корони; в «Ромео і Джульєтті» — розмова Капулетті з Парісом і рішення Ромео йти на бал до Капулетті; в «Марії Стюарт» — зізнання Мортімера шотландській королеві; у «Макбеті» — пророцтво відьом; у «Гамлеті» — розповідь привиду та його заклик до помсти).

3. *Розвиток дії.* За Фрайтагом, цей етап має кілька сходинок; у «Ромео і Джульєтті» Шекспіра вирізняються такі етапи:

3. 1. *Перша сходинка* — бал у родині Капулетті:

3. 1. 1. Джульєтта з матір’ю і годувальницею.

3. 1. 2. Ромео з друзями.

3. 1. 3. Бал, який, у свою чергу, складається з підготовчого моменту (розмови слуг) і ще чотирьох моментів: а) Капулетті закликає гостей розважатися; в) Тибальт розгніваний візитом Ромео, але Капулетті заспокоює його; с) перша зустріч Ромео і Джульєтти; d) Джульєтта просить годувальницю дізнатися, як звуть юнака, що їй сподобався.

3. 2. *Друга сходинка* — сцена в саду, що складається з таких моментів:

3. 2. 1. Ромео перелазить через стіну, що веде до саду Капулетті;

3. 2. 2. Бенволіо й Меркуціо шукають Ромео;

3. 2. 3. Освідчення героїв у коханні і рішення про шлюб.

3. 3. *Третя сходинка*: шлюб Ромео і Джульєтти.

3. 3. 1. Лоренцо і Ромео.

3. 3. 2. Ромео та його друзі зустрічають годувальницю.

3. 3. 3. Годувальниця сповіщає Джульєтту про час весілля.

3. 3. 4. Лоренцо вінчає закоханих.

3. 4. *Четверта сходинка* — смерть Тибальта.

4. *Кульмінаційний пункт* — епізод, у якому розкриваються наслідки попередньої боротьби, вершина та центр п’єси.

У «Королі Лірі» кульмінацією, на думку Фрайтага, є сцена в наметі, — суд божевільного короля над дочками, які вигнали його; у «Макбеті» — сцена вбивства ко-

роля Дункана та бенкет, на якому з'являється привид Банко; в «Отелло» — сцена, в якій Яго провокує ревнощі мавра.

5. *Спад дії* (божевілля леді Макбет).

6. *Момент останнього напруження дії:* коли Брут бачить тінь Цезаря, Едмунд наказує офіцерові вбити Корделію, Ромео вбиває Паріса тощо.

7. *Катастрофа* — подія, що остаточно вирішує долю головних героїв.

Загалом аналіз Фрайтага видається доволі умоглядним, і він навряд чи міг би безпосередньо вплинути на практику театру. Однак ідеї рідко народжуються лише в одній голові — зазвичай вони рояться у повітрі. Тож не дивно, що, починаючи з кінця XIX ст., у практиці театру можна спостерігати подібний потяг до *логоцентризму* та *наукового аналізу*. ► ДРАМА АБСУРДИСТСЬКА

АНТАГОНІСТ (грец. *antagonistes*, від *agonistes* — той, хто бере участь у громадських іграх, та *anti* — замість когось чи проти когось; фр. *antagoniste*; англ. *antagonist*; нім. *Gegenspieler*, *Antagonist*; ісп. *antagonista*) — в античному театрі — суперник, ворог. Персонажі, які перебувають в опозиції один щодо одного, є антагоністами. Роль антагоніста в давньогрецькому театрі виконував *девтерагоніст* (другий актор). Поняття *антагоніст* використовується також в актантній моделі, що об'єднує різні ролі в одній великій функції. ► АКТАНТ, АМПЛУА, ПРОТАГОНІСТ

АНТИГЕРОЙ (англ. *antrihero*; фр. *antiheros*; нім. *Antiheld*; ісп. *antiheroe*) — *протагоніст*, чиї моральні, вольові та інтелектуальні якості істотно відрізняються від тих, що схвалюються суспільством і суперечать уявленню про достеменного героя часу; персонаж, який уособлює *негативні* риси. ► АКТАНТ, АМПЛУА, ГЕРОЙ

АНТИДРАМА ► ДРАМА АБСУРДУ

АНТИТЕАТР (фр. *antitheatre*; англ. *anti-theatre*; нім. *Antitheater*, ісп. *antiteatro*) — загальний термін до позначення тенденцій, спрямованих на руйнування естетики та техніки традиційного — *аристотелівського* — театру (*принцип ілюзії, четверта стіна, перевтілення* тощо).

Власне термін *антитеатр* у мистецькому значенні відомо з початку 1950-х, завдяки народженню *театру абсурду* (жанр п'єси «Голомоза співачка» Е. Йонеско визначав як *антип'єса*, і ця назва, вочевидь, спровокувала появу терміна *антитеатр*, який у сучасному значенні вперше застосовано 8 січня 1953 р., стосовно п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо». У нетеатральному значенні термін *Anti-Theatre* вперше зустрічається у назві праці Річарда Стіла (1791).

У широкому сенсі ідеї *антитеатру* властивий позаісторичний характер — адже кожна доба, навіть зберігаючи вірність певній традиції, завжди прагнула вдосконалити мову театру, а отже, й створити *антитеатр*, усі різновиди якого, дещо спрощуючи, можна обмежити двома протилежними, однак і взаємозалежними тенденціями: *детеатралізації / ретеатралізації* театру.

Зіставлення тенденцій свідчить, однак, про те, що обидві вони — лише синоніми загальнішого руху, а саме — пошуку адекватної часові сценічної лексики. Інколи

уявлення про сучасність цієї мови виявлялися в оголенні «демонстративності», — чи навпаки, в її приховуванні. Цей процес розпочався в добу античності, й з того часу не припиняється. Щоправда, інколи він набував скандальних і демонстративних ознак, а інколи навпаки — ніби загальмовувався; ці «хвилі» свідчили про те, що кожному часові притаманна своя міра радикалізму та руйнівної енергії.

Найвідчутніше тенденція до заперечення традиційної театральної естетики та гарно скроєних психологічних вистав виявилася в маніфестах і театральній практиці футуризму, дадаїзму та сюрреалізму, що, врешті, й призвело до народження театрів із різноманітними негативістськими функціями (принаймні, у назвах): замість *п'єси* — *антип'єса*, замість *театру* — *антитеатр*; замість звичного *аристотелівського театру* — *театр неаристотелівський*; замість *театру, на сцені якого панує актор*, — *механічний театр, театр предметів і надмаріонеток* тощо. Однак кожен справжній театр спочатку виконує роль антитеатру, доки його «вивихи» та збочення суспільство не починає сприймати як естетичну норму. І тоді знову народжується черговий антитеатр.

Майже одночасно з *антитеатром* виникає той музичний напрям, що його умовно можна назвати *антимузикою*. У 1957 р. К. Штокгаузен написав фортепіанну п'єсу «Клавіршток XI», чим *заснував* алеаторику. П'єса складається з дев'ятнадцяти уривків, які можна *тасувати*, тобто грати у будь-якій послідовності. На думку представників напряму, форма творів алеаторики надзвичайно містка, але художній результат не обговорюється: адже аспекти змісту музики не цікавлять прибічників алеаторики. Основний конструктивний принцип алеаторики — *випадкова подія*. Згодом термін *алеаторика* дістав поширення також в теорії театру.

► ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

АНТРАКТ (фр. *entracte, entr'acte*; англ. *intermission, interval, act-wait*; нім. *Pause, Zwischenpause, Zwischenakt*; ісп. *entreacto, intermedia*; італ. *intermezzo, intervallo*; пол. *antrakt*, від фр. між актами) — перерва між актами (діями) спектаклю; також у значенні інтермедії або невеличкої сценки комічного характеру, що розігрується між діями п'єси (*інтермедія, інтерлюдія*). У французькому театрі термін відомо з 1622 р., у російському — з 1786 р.; тоді значення слова пояснювалося таким чином: «*Entre-acte, антр-акт*. *Междудействие*; говорится о том, что происходит между действиями театральной пиесы; называется так же Интермедия. Междудействие на феатре. Музыкальная пьеса, исполняемая между актами».

У значенні «музичний твір, який виконується між актами» (пол. *miedzyscenie*), термін вживався у польському театрі XVIII ст. Іван Франко вважав, що «весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів (шкільних драм — *О. К.*) виявлявся не в самих актах, а в антрактах, в інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної дії».

Антракт, як і поділ п'єси на акти, з'явився у давньоримському театрі і визначався потребою глядача у відпочинку та необхідністю зміни декорацій. У придво-

рному театрі доби Ренесансу антракт надав можливість глядачам здійснювати ритуали світського спілкування. У статутах деяких придворних театрів XIX ст. тривалість антрактів обмежувалася («Антракти не повинні тривати більш як п'ять хвилин» — § 109 Статуту німецького придворного театру, 1845). Наприкінці XIX ст. в антрактах вистав нерідко, незалежно від жанру п'єси, виконувалися танці («г-жа Федорова нередко танцевала в антрактах русскую пляску» — М. Черняєв).

З кінця XIX ст. режисери та драматурги психологічного театру прагнули знищити антракти. Так, К. Станіславський вважав, що «антракти, зміна декорацій, нові враження розпорошують увагу та настрій глядачів». Тієї самої думки додержували Август Стріндберг («наша здатність до ілюзії страждає від антрактів…») та Ервін Піскатор, естетичні принципи якого істотно відрізнялися від принципів *аристотелівського театру*: він вважав, що «антракти з їхніми затемненнями, які руйнують ілюзію, слід знищити». ► АКТ, ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕДІЯ

АНТРОПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА (фр. *antropologie theatrale*; англ. *theatre anthropology*; нім. *Theaterantropologie*; ісп. *antropologia teatral*, від грец. *antrophos* — людина та *logos* — слово, вчення) — термін, упроваджений Є. Гротовським й Е. Барбою для запроваджених ними ж принципів театральної педагогіки, формування яких здійснюється у створеній у 1980 р. Міжнародній школі театральної антропології (International School of Theatre Antropology).

Метою театральної антропології Барба вважає вивчення біологічної та культурної поведінки людини в умовах акторської творчості. Однак «термін *антропологія*, — пише Барба, — не тотожний тому, що ми пов'язуємо з поняттям *культурна*, адже він вказує на нову сферу дослідження, пов'язану з діяльністю людини в процесі демонстрації за заздалегідь визначеним планом». Антропологія спрямовує зусилля на «вивчення подій, *явлених окові*, пов'язаних із пересуванням, подорожами, стратегією подолання перешкод». Барба вважає, що буденна *техніка тіла* людини надто залежна від її культури, соціального статусу, професії тощо, отже, непридатна для театру. У пошуках нової *техніки тіла — сценічного біоса* — Барба та його сподвижники здійснюють дослідження різних театральних систем, переважно архаїчних, і оприлюднюють результати своїх досліджень у низці праць, із «Словником антропології театру» Е. Барби та Н. Саварезе включно.

Незважаючи на те, що кожній театральній системі властиві неповторні особливості, між ними, — вважає Барба, — існує спільна, універсальна основа, що й дозволяє віднести їх до мистецтва театру; спільна основа — це транскультурний елемент, який виявляється на «доекспресивному рівні акторської творчості».

Таким чином, у педагогіці Барби акцент зі створюваного актором образу переноситься на сугестивний вплив цього ж виконавця та його «тіла, відлитого у форму», на глядача. ► ТЕАТР АНТРОПОЛОГІЧНИЙ

АПЛОДИСМЕНТИ, ОПЛЕСКИ (від лат. *applausor*, від *ap-plaudo, applausus, plausus, plausum* — плещу; фр. *applaudissements*; англ. *applause*; нім. *Beifall*; ісп. *ap-*

lauso; пол. *oklaski*) — вираз схвалення на адресу акторів, режисера, драматурга, а також виклик акторів після закінчення вистави.

В Україну слово *аплодисменти*, — початково в формі *аплодувати*, — прийшло з Франції, де воно вперше зафіксовано в 1500 р. як *applaudissements* і походить від лат. *applause* (оплески). Звичай плескати у долоні на знак схвалення виступу виконавців відомо з V ст. до н. е., адже він був поширений ще в давньогрецькому театрі, де оплесками опікувався маленький чарівний божок — Кротос. У Давньому Римі існувала розроблена система оплесків, що мали різні значення.

У XVII ст. звичка ляскати у долоні поширилася всією Європою, а невдовзі народилася й професіональна *клака*, яка продавала свої оплески й аплодувала на замовлення постановників вистави у заздалегідь визначених місцях, щоб створити ілюзію шаленого успіху вистави. В англійському театрі XVIII ст. фіксується термін *party claps*, який може бути перекладений як *партія оплесків* (зазвичай це були приятелі автора, які підтримували виставу).

У Російській імперії перша згадка про аплодисменти датується 1764 роком. Однак іще раніше у газеті «Санкт-Петербургские ведомости» за 1744 рік повідомлялося про звичай плескати у долоні: «При окончании оперы Ея Императорское Величество [Єлизавета Петрівна] соизволила высочайшее своё удовольствие оказать ударением в ладони, что и от всех прочих смотрителей учинено было».

«Драмматической словарь…» (1787) повідомляє, що під час першої постановки опери «Земира и Азор» «актриса гж. Соколовская была аплодирована метанием кошельков»; у цьому ж виданні йдеться також про першу постановку вистави «Недоросток» Фонвізіна: «публика аплодировала піесу метанием кошельков»; це свідчить, що термін *аплодисменти* вживався у значенні *винагороди*.

Інколи надто бурхливі оплески заважали перегляду вистави, тому керівництво театрів зверталося по допомогу до влади. Так, поліцейський інспектор Рачинський у 1800 р. оголосив мешканцям Петербурга ордер Государя, в якому було сказано: «сделать приглашение всему городу, для предосторожности жителей столицы, дабы вследствие сего извещения здешняя публика во время представлениев театральных воздерживалась от всяких неблагопристойностей, как то стучать тростьми, топать ногами, шикать, аплодировать во всем пении или действии и тем отнимать удовольствие у публики безвременным шумом…»

Аплодисменти влаштовуються не лише після завершення вистави або дії. Так, І. Мар'яненко писав у спогадах про М. Кропивницького: «… на початку сезону або гастролей при першій появі його на сцені всі глядачі вставали і протягом добрих п'яти хвилин вітали його оплесками та вигуками “Слава!”, “Добро пожаловать!”».

Поряд із аплодисментами існують й інші форми схвалення вистави та її виконавців. ► БІС, БРАВО, ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, КЛАКА, ФОРА

АПОФЕОЗ, АПОТЕОЗА (фр. *apothéose*, від грец. *Αποθέωσις*, *apotheosis* — обожнення; пол. *apote[o]za*) — в античні часи — процедура урочистого обожнення

(*adoro*), право на яке у греків надавалося засновникам колоній; після Пелопоннеської війни (431–404 рр. до н. е.) — воєнноначальникам; після походів Александра Македонського (334–324 рр. до н. е.) — йому самому та його нащадкам.

У Римі апофеоз став видовищним різновидом тріумфу, і вперше був влаштований у 42 р. до н. е. на честь убитого Юлія Цезаря. Після поховання Цезаря сенат розпорядився спорудити храм на тому місці, де було спалено його тіло. Так Цезар став богом. Однак, повідомляють історики, свій апофеоз він старанно спланував і ще за життя ухвалив відповідні декрети.

В імператорську епоху, починаючи з Августа, який дав апофеоз Юлію Цезарю й сам був обожнений, апофеози стали надбанням кожного імператора, а інколи й членів їхніх сімей. Так, у 14 р. н. е. здійснено апофеоз Августа, у 54 р. — Клавдія.

Невдовзі після апофеозу Цезаря, у результаті якого він перетворився на Divus Julius, день його народження було проголошено державним святом. Під час цих урочистостей усі громадяни Риму мусили одягати лаврові вінки; тим, хто ухилявся від участі, загрожувало прокляття богів Юлія Цезаря та Юпітера. Для заможних осіб передбачалось особливе покарання: сенатори та їхні сини в разі порушення нового розпорядження сплачували сто тисяч сестерціїв.

У добу середньовіччя апофеоз перетворився на складову частину містерій, а починаючи з XV ст. також з'явилися повідомлення про акції самообожествлення світської та церковної влади. Так, у 1623 р., з нагоди канонізації Ігнація Лойоли, єзуїти здійснили постановку апофеозу, де представили *трагедію*, головну роль в якій зіграв майбутній кардинал Джуліо Мазаріні. Апофеози широко використовувалися в історико-міфологічній опері, у французькій *ліричній трагедії* Ж.-Б. Люллі тощо.

Наступний спалах інтересу до цього видовищного жанру пов'язаний із Французькою революцією 1789 року. Починаючи з 1793 р., драматурги писали п'єси-апофеози до революційних свят: «Свято на честь Верховної Істоти» Кювельє; «Свято на честь Жан-Жака Руссо»; «Тріумф Республіки» Шеньє; «Свято Розуму» Марешаля тощо. Жанр переживає надзвичайно бурхливий розквіт під час правління Бонапарта і триває до середини XIX ст.

Постановки апофеозів здійснювались і на українській сцені. Так, у театрі Садовського, в 1911 р., у концертному відділі після вистави «Назар Стодоля» апофеоз було представлено у формі *живої картини* «На могилі Шевченка».

Згодом і сама назва *апофеоз* почала вживатися в іншому значенні — як урочисте закінчення вистави. «… Термін цей тепер уживається рідко, а самий прийом використовується часто…» — писав Василь Василько. ► ТРІУМФ

АРАНЖУВАННЯ (фр. *arrangement*; англ. *arrangement*; нім. *Arrangement*; ісп. *arregio*) — розташування, позиції акторів на сцені стосовно один одного з метою наочного вияву конфлікту. Бертольт Брехт називав аранжуванням репетиції, у процесі яких формується динаміка соціальних стосунків персонажів і скульптурна

виразність мізансцени. Найближчі відповідники в українській мові — *мізансцена*; *мізансценування*; *постановка*. ► МІЗАНСЦЕНА, ПОСТАНОВКА

АРЛЕКІН (з італ. *arlecchino*, нім. *Harlekin*, фр. *harlequin*, *arlequin*; пол. *arlekin*) — в італійському театрі масок — маска простака-слуги, незграбного телепня; у французьких арлекінадах кінця XVIII — початку XIX ст. — щасливий коханець або блазень. На відміну від іншої маски *комедії дель арте*, *Брігелли*, Арлекін не такий шельмуватий, радше навпаки — він веселий, наївний, безкорисливий і непрактичний. Походження цієї маски, як не дивно, пов'язують із французькими інфернальними легендами початку XI століття. У середньовічній пекельній ієрархії пращур Арлекіна (Еллекен, Ерлекен) був ватажком дияволів. Разом з ними він ширяв над землею й творив усілякі безчинства. Згадка про Арлекіна (у транскрипції Ерлекін) є у першому повідомленні про карнавал у Нормандії (1091).

«Один з найдавніших описів карнавалу, що зберігся до нашого часу, — писав М. Бахтін, — подає Пекло у формі містичного бачення. Нормандський історик XI ст. Ордерик Вітал змальовує видіння якогось священика Гошеліна, який першого січня, вертаючись уночі від хворого, бачив військо, що посувається пустельною дорогою під проводом *Ерлекіна*. Сам *Ерлекін* зображений у вигляді велетня, озброєного величезною палицею (його фігура нагадує Геракла). Військо, яке він веде, вельми строкате: попереду йдуть люди, вдягнені у звірячі шкури; інші люди несуть п'ятдесят гробів; на гробах сидять маленькі чоловічки з великими головами та великими кошиками у руках. Далі — двоє ефіопів з дибою, на якій чорт налигає чоловіка, встромляючи в нього вогняні шпори. Ще далі — натовп жінок: вони їдуть верхи на конях, весь час підстрибуючи на сідлах, оздоблених розпеченими цвяхами; вони підскакують і знову падають на цвяхи; серед них — шляхетні дами, у тому числі й ще живі. Потім — духівництво, а наприкінці — воїни, охоплені полум'ям».

З плином часу, коли комедія масок виокремилася з карнавалу в самостійний рід видовищ, маска Арлекіна стала невід'ємною частиною комедії дель арте. Від початку XVIII ст. Арлекін став головним героєм *арлекінади*.

У російській мові це слово відоме з 1709 р.: спочатку у формі *арлікін*, а згодом у формі *харлікін, херлікін, герлікін, гарлекін, гарлікін* і, нарешті, з 1738 р. — *арлекін*.

В українських джерелах XIX ст. термін тлумачиться як *кумедіянт, паяц*.

Арлекіном у театрі називається також верхня лицьова частина портальної арки, що перекриває її з боку зали для глядачів; у сукнах, якими обрамовується портальна арка сцени, ховався Арлекін.

Для багатьох режисерів XX ст. саме Арлекін став знаком театру майбутнього. Так, Лесь Курбас писав у «Театральному листі» (1918) про актора майбутнього: «Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що й мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчування й думання, з якої родиться мистецтво XX ст. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган». ► АРЛЕКІНАДА

АРЛЕКІНАДА (фр. *arlequnade*, *arlequinade*; англ. *harlequinada*; нім. *Harlekinade, Hanswurstiade*; ісп. *arlequinada, pantomima*) — в італійському театрі масок (*комедії дель арте*) — сценки, в яких головною дійовою особою виступає Арлекін.

Традиційна сюжетна схема арлекінади — любовні перипетії й гострокомічні ситуації на злободенні теми. Варіаціями арлекінади були бурлеск і клоунада.

З початку XVIII ст. жанр поширився у ярмарковому театрі Франції, а згодом і в театрах інших країн. 27 березня 1715 р. паризький комісар склав протокол, у якому подав опис цього жанру. Близько п'ятої години, у приміщенні канатних танцівників, Франциск та його приятелі після закінчення танців показували комічну п'єсу «Торжество Мома й Арлекіна», а після неї сцени з «Колискової» та «Тіні Арлекіна» у кількох актах і явах. Усі три п'єси викладено друкованими літерами на великих сукнах, які показували глядачам і на яких були написані пісні, що складали діалог на сюжет п'єси. Ці пісні виконували актори. Але, веде далі комісар, «ми помітили, що усі згадані актори "розмовляють між собою і відповідають один одному прозою на сюжет п'єси", з чого і виходить *комічна п'єса*. Таким чином, оскільки право давати виставу в діалогах є привілеєм комедіантів короля, названі виконавці порушують постанови».

1720 р. Арлекін стає героєм п'єси П'єра Маріво «Арлекін, вихований коханням». У Німеччині героєм арлекінад став Ганс Вурст, який заполонив сцени театрів на початку XVIII ст. і, на думку Й-К. Готшеда, був головним винуватцем *відставання німецького театру* від французьких взірців. Готшед переконав Кароліну Нейбер публічно вигнати зі сцени Ганса Вурста і поставити в жовтні 1737 р. пролог, у якому зображувався суд над Вурстом (Вурст звинувачувався у псуванні громадського смаку та моралі і засуджувався до спалення; вирок виконувався, і солом'яне опудало у костюмі Арлекіна спалювали). Згодом цей пролог висміював Лессінг, який оголосив його *найбільшою арлекінадою*.

Коли у середині XVIII ст. у Парижі з'явилися *театри бульварів*, арлекінади стали одним з головних жанрів у цих закладах. У 1820 р. саме у виставі «Арлекін і брат Бекон» у театрі «Covent Garden» уперше було використано панораму.

Починаючи з середини XIX ст. Арлекін і арлекінада перетворюються на символи *достеменного* театру. Так, у 1917 р. Жан Кокто видрукував есе «Півень та Арлекін», яке стало маніфестом композиторів «шістки»: у ньому Кокто виступав проти імпресіоністичної музики Дебюссі, захищаючи «низькі» музичні жанри.

У 1919 р. в Києві працював театр «Арлекін», у якому постановки «народних видовищ» здійснювали Григорій Козинцев і Сергій Юткевич («Балаганное представление четырех клоунов», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф»).

Надзвичайну увагу надавав арлекінаді Олександр Таїров, який ще в листопаді 1917 р. виставив на сцені Московського Камерного театру спектакль «Король-Арлекін» Р. Лотара. Згодом він писав про вистави очолюваного ним театру:

«Взаємозв'язок цих вистав намітив дві лінії творчого образу нашого театру: одна лінія — це трагічна вистава <…>; інша лінія — спектакль-арлекінада». Таїров був настільки закоханий у цей жанр, що й «Ромео і Джульєтту» ставив як *любовно-трагічний скетч*, де під час удаваної смерті Джульєтти мусила з'явитися пика Арлекіна. ► АРЛЕКІН, КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

АРТИЗАЦІЯ (від лат. *art* — мистецтво) — театралізація життєвих подій; ставлення до дійсності як до твору мистецтва; вигадки. ► ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ

АРТИЗМ (від лат. *art* — мистецтво) — в українському театрі від середини XIX ст. термін для визначення мистецтва: «д. Заньковецька з великим артизмом одіграла цю сцену…» — І. Нечуй-Левицький; «[Панас] Мирний виїжджа на знатті народного побуту та на тенденції, а артизму в нього далеко-далеко менше» — А. Кримський; «артизм — художество» — Д. Яворницький). ► МИСТЕЦТВО

АРТИСТ, АРТИСТКА (від лат. *ars* — мистецтво; фр. *artiste*; нім. Artist; середньолатинське *artista* — освічений; магістр мистецтва) — професіональний виконавець ролей у драматичному театрі; у широкому сенсі — митець, діяч мистецтва. У Франції в добу середньовіччя *артистами* називали вчених, ерудитів і ремісників, тобто знавців і майстрів, які досконало володіли своїм *мистецтвом* (тобто ремеслом); у сучасному розумінні слово вживається з XVIII ст. У Словнику Бориса Грінченка слово *артист* (у значенні *митець, актор*) датоване 1861 роком, в епітафії К. Соленика. На практиці терміни *актор* й *артист* рідко розрізняються; якщо ж у певному контексті співіснують обидва слова, то останнє (*артист*) означає належність до мистецтва у *високому* й широкому значенні (І. К. Карпенко-Карий розрізняє *артиста* Івана Барильченка, а поряд із ним — *акторів* Ваніну, Крамарюка та ін.). Похідний термін — *артистичний* — вживається у значенні *мистецький* (так, у Львові на початку XX ст. виходив «Артистичний вісник», який писав про всі види мистецтва). ► АКТОР, МИТЕЦЬ

АРХІТЕКТОНІКА [П'ЄСИ І ВИСТАВИ] (грец. *architectonicus* — архітектурний, будівельний) — до XIX ст. наука про застосування математики та механіки для вивчення закономірностей, властивих конструктивній системі будівлі. У мистецтвознавстві архітектонікою називається загальний план побудови твору і взаємозалежність його частин; головний принцип побудови драматичного твору або вистави; співвідношення окремих елементів твору; у вузькому значенні — формальний поділ п'єси на акти, картини, яви, діалоги, монологи, авторські відступи, зонги; співвідношення фабульних і позафабульних елементів.

У давньогрецькій трагедії класичного періоду архітектоніка була доволі жорстко унормована. Структура трагедії віддзеркалює особливості її театрального втілення, адже послідовність частин трагедії вказує на рух або нерухомість хору, на його стосунки з персонажем і т. ін. Лише зрідка хор може виступати в ролі безстороннього спостерігача та коментатора подій; зазвичай хор виступає в ролі групового персонажа (Данаїди у трагедії Есхіла «Благальниці» тощо). Основними

структурними елементами трагедії були *пролог, парод, епіпарод* (*epiparodos* — другий парод), *епізодій, стасим, коммос* і *ексод*.

Прологом називається ціла частина трагедії, зазвичай вирішена у формі монологу, перед виходом хору на орхестру.

«Перси» та «Благальниці», — найдавніші трагедії Есхіла, — ще не мають прологу: вони починаються одразу з пароду. Його ж трагедія «Агамемнон», — перша частина трилогії «Орестея», — починалася з прологу, в якому один з персонажів здійснював молитву богам: «Молю богів…» Друга частина цієї ж тетралогії — «Жертва біля гробу» — починалася з прологу, в якому Орест також звертався до бога: «Гермесе підземний…» У пролозі до трагедії Есхіла «Евменіди» Піфія зверталася з молитвою до Землі. Інша трагедія Есхіла, «Семеро проти Фів», починалася з прологу, в якому Етеокл звертався до народу: «Народе кадмейський…» Пролог до трагедії Есхіла «Прометей прикутий» являв полілог трьох персонажів: Влади, Гефеста і Прометея.

У Софокла пролог перетворюється на розгорнуту сцену. Приміром, у пролозі трагедії «Едіп-цар» виступають Едіп, Жрець і Креонт. Так само троє персонажів діють у пролозі трагедії «Едіп у Колоні». У пролозі «Антигони» діють Антигона й Ісмена; у пролозі «Трахінянок» — Деяніра, Годувальниця і Гілл; у пролозі «Аянта» — Афіна, Аянт і Одіссей тощо.

У прологах багатьох трагедій Еврипіда на кін виходили боги: так, у пролозі «Алкести» Аполлон розповідав запропоновані обставини трагедії — «Ось дім царя Адмета…», а далі вступав у діалог з Демоном Смерті; у пролозі «Троянок» з'являлися Посейдон і Афіна Паллада, у «Вакханках» — Діоніс, у пролозі трагедії «Іон» — Гермес, у «Гіполіті» — Афродита. У пролозі до трагедії «Гекуба» з'являлася Тінь Полідора, що виходила з Аїду. У пролозі до трагедії «Фінікіянки» Йокаста зверталася до Геліоса, у «Благальницях» — Ефра молилась Деметрі. «Андромаха» починається плачем героїні: «О, місто Фіви, краса землі азійської…» Зазвичай усі ці звернення до богів, скарги та плачі супроводжувалися викладом запропонованих обставин.

За *прологом* йшли такі частини трагедії: *парод* (вступна пісня хору під час виходу на орхестру, де хор зазвичай залишався до кінця дії); *епіпарод* (якщо хор тимчасово залишав сцену, під час наступного виходу він співав другу вступну пісню); *епізодій* (ціла діалогічна частина трагедії, в якій головна роль відводилася акторам, а від хору, висловлюючи його думку, виступав корифей або окремі хоревти); *стасим* (пісня хору, що виконувалася стоячи, «на місці»; парні *строфи й антистрофи*, які виконувалися по черзі двома півхорами); *коммос* (від *бити себе в груди*; спільний жалібний спів, плач хору й акторів) та *ексод* (частина трагедії, після якої хор залишає сцену).

Вступна пісня хору виконувалася корифеєм як мелодекламація, а хорові номери (*стасими*) — всім хором у супроводі танцю (*гіпорхема*). Коли хор виконував свій епізод стоячи, його супроводжувала кіфара, коли рухався — флейта.

Така структура властива давньогрецькій трагедії класичного «синкретичного» періоду, коли домінантою вистави були музика та спів. Адже тексти, які дійшли до наших часів, — це не що інше, як оперні лібрето, партитури яких не збереглися. «Не слід забувати, — писав з цього приводу Х. Ортега-і-Гассет, — що афінська трагедія була богослужінням. <…> Те, що до нас дійшло, — німе лібрето опери, якої ми ніколи не чули; зворотний бік килима, лицева сторона якого зіткана яскравими нитками віри».

Заключною й обов’язковою частиною тетралогії, що показувалася під час Діонісій, була *драма сатирів*, сюжетом якої були походеньки богів, героїв і богинь. Сатирами греки називали вічно п’яних майстрів байдикування, демонів (козлоногих, рогатих, із довжелезним волоссям, бородою, хутром і величезним фалосом), почт яких супроводжував Діоніса під час мандрів. Інколи сатирів ототожнювали з силенами (або синами Силена й онуками такого ж козлоногого ітифалічного, тобто ерегованого, Пана). Хор сатирів часто здійснював напад на німфу або богиню, а бувало, що й сам потрапляв у полон до якихось чудовиськ, звідки їх визволяв герой (Геракл, Тесей, Одіссей). Проте, як писала Ольга Фрейденберг, «сюжет драми сатирів важко назвати сюжетом, настільки він розпливчастий і аморфний: сатири влаштовують витівки, крадуть, їдять і пиячать, але здебільшого брешуть, видаючи одне за інше». Саме сатирам найперший драматург, актор і режисер світу, Теспіс, вклав у вуста брехливі промови, які буцімто обурили царя Солона. Впровадження хору сатирів інколи приписується поетові Аріонові, який жив близько 600 р. до н. е. при дворі тирана Періандра. Звідси й припущення, що драма сатирів передувала трагедії. Єдина відома повністю драма сатирів — «Кіклоп» Еврипіда (бл. 414 р. до н. е.) представляє собою обробку дев’ятої пісні «Одіссеї», де Одіссей зображений балакучим хитруном; сатири, що шукають викраденого піратами Діоніса, в результаті аварії корабля опиняються в Сицилії, де й потраплять до рук Поліфема.

Як і трагедія, кожна комедія починалася з прологу: сцени, в якій брали участь кілька дійових осіб, які пояснювали глядачам обставини.

Зазвичай після прологу комедії йшов *парод* (*parodoi*) — урочистий вихід хору, в якому брали участь як реальні дійові особи, так і фантастичні істоти, а також тварини. Партії хору виконувалися зазвичай по черзі обома його половинами і мали симетричні пісні, що називалися *строфою* й *антистрофою*.

Поява хору, що брав активну участь у дії, спричиняла пряме зіткнення ворогуючих персонажів — *агону* (*синтагми*), тобто суперечки. У свою чергу, й агон, у якому розкривався головний ідейний зміст твору, також складався з двох частин. Перша частина віддавалася стороні, що була приречена на поразку, друга — майбутньому переможцеві.

Після агону йшла *парабаза* (відступ) — найважливіша частина дії хору, адресована глядачеві і зазвичай не пов’язана зі змістом твору, чим і пояснюється її наз-

ва. Парабаза була своєрідним ліричним відступом автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо.

Парабаза складалася з двох частин: у першій розгортався монолог *корифея* (керівника хору); у другій виконувалася лірична *ода* (пісня) першого напівхору, після чого розпочинався речитатив — *епіррема* (*epirrhema*) керівника цього напівхору, а за нею — *антода* другого півхору й *антепіррема* його керівника.

Наступні сценки комічного характеру називались *епізодіями* та ілюстрували перемогу героя, чи навпаки: компрометували перемогу, якщо вона була удаваною.

Завершувалася комедія *ексодом* — фінальною піснею хору, який залишав сценічний майданчик (*орхестру*).

В іспанському публічному театрі XVI–XVII ст. використовувалась інакша структура вистави. Вона зазвичай містила короткий музичний вступ, — *лоа* (*loa*); *перший акт драми або комедії*; *інтермедію* (*entreméses*); *другий акт драми або комедії*; *інтермедію-танець* (*baile, baile entreméado*); *третій акт драми* й *фінал*.

В Україні термін *архітектоніка* зафіксовано в творах Івана Франка («архітектонічне в'язання будови»), Миколи Вороного («архітектоніка драматична») та ін.

У XIX ст. поряд зі словосполученням *архітектоніка драми* вживалося *архітектура драми* («Самой популярной, а стало быть, и самой банальной формой архитектуры пьесы считается та, которую французские мастера готовы навязать всему миру и по которой пишутся их мелодрамы. Первый акт — завязка, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт драмы, в четвертом — ряд событий, неожиданно осложняющих или изменяющих развязку, которая в пятом акте» — В. Немирович-Данченко); це словосполучення вживають у назві своєї праці сучасні дослідники (Letwin D., Stockdale J. R. The Architecture of Drama. — Maryland; Toronto; Plymouth, 2008).

Сцена XX ст. широко використовує структурні елементи попередніх театральних епох — *прологи, епілоги, апарти, зонги,* різноманітні форми *авторських відступів* та ін. ► АНТРАКТ, КОМПОЗИЦІЯ, ЛОА, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

АСПЕКТ (лат. *aspectus, ad-spectus* — погляд, вигляд, зір, видовище, вид) — у практиці Леся Курбаса термін, що використовувався разом з двома іншими, — *принцип* і *план*, заміняючи поняття *жанр*, чим пристосував літературознавче поняття до театральної практики. «Ми маємо два основні аспекти, — говорив Курбас, — котрі визначаються як аспект трагічний і комічний…» У цьому самому значенні вживала поняття *аспект* і сучасниця Курбаса — Ольга Фрейденберг, яка писала про «два жанрових аспекти одного й того самого сюжету (трагедія — комедія)» тощо. У такому самому значенні вживав термін *аспект* і П. Рулін («аспект, що в ньому подається матеріал: комедійний і трагедійний, сатиричний, буфонадний»).

Розвиваючи цю тезу, учень Курбаса, Василь Василько, відзначав насиченість кожного з жанрів відповідним «пафосом — чи то оспівуючим, звеличуючим, чи то висміюючим, зневажаючим» і навіть запропонував «для вивчення психо-

техніки жанрів накреслити певну шкалу. На її лівому фланзі стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія <…> на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Аристофана, п'єси Маяковського».

Звужуючи поняття жанру до пафосу, емоційного призначення, емоційної установки, начебто покладених в основу жанру, В. Василько визначив, таким чином, емоцію як мету, на досягнення якої спрямовано естетичну діяльність людини. Відповідно, жанрове очікування пов'язується з бажанням пережити певні почуття, спектр яких не вичерпується лише пафосом оспівування або висміювання.

У лекції «Аспект і театральні жанри» (від 2 березня 1926 р.) Лесь Курбас казав: «Аспект. Це слово взяте з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані положення планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють. Важливо для нас те, що кожен із тих аспектів являє з себе щось ціле, охоплююче одним кутом зору, однією комбінацією, однією фігурою, і має стосунок до положення, співвідношення частин у цілому. <…> Приклад трагічного аспекту маємо у всіх трагедіях, — наприклад, "Цар Едіп", і взагалі грецька трагедія, де є незаперечний закон божого призначення, фатум і хто з ним бореться, хто його порушує, той мусить лягти в цій боротьбі. У Шекспіра, який висунув теми людської пристрасті, цей закон корініться в людині. Це аспект, під яким даний митець чи даний продуцент мистецької роботи у своєму світовідчуванні споглядає світ. Коли він дивиться на світ у його космічних співвідношеннях, де входять у гру закони, що стоять поза середовищем громадським, тоді він буде дивитись на річ у трагічному аспекті. Коли ж він погляне на справи, на світ, чи на якусь справу в зв'язку не з якимсь таким незаперечним по його віруванню законом, а законами, які люди самі сотворили, зглядно з якими люди появились, це є те, що називається певною скостенілістю, коли цим незаперечним законом буде не щось, що є незаперечне для всіх, а щось, що є прикладне (коли так можна сказати), що є несерйозне, не створене самими людьми, а коли не утворене, то осталo у самих людях; не космічний, не природний закон, коли герой не може подолати і бореться, тоді ми бачимо, що з тим законом у боротьбі перебуває герой тільки тому, що він слабкий, що він має такі сторони у своїй натурі, які робляться тим самим смішними — тоді з'являється аспект комічний, відповідником якого є комедія. В давнину в Греції комедія була пародією на трагедію. Аристофан пародіював трагедії Еврипіда. І в такій постановці, як я кажу, воно і на ділі так є, оскільки основна структура та сама, тільки змінений один момент, одна риса того закону, себто його незаперечність. Посередині стоїть третій основний аспект, який у собі перехрещує аспекти трагічний і комічний, ще є аспект гумористичний, аспект, котрого відповідником є трагікомедія, яку хтось визначив — я тільки не пригадую хто, якийсь німець — так: трагікомедія — це зображення намагань філістера вилізти з власної шкури і стати героєм. Тут вже цілком ясно, що цей за-

кон не космічний, незаперечний тільки для цього самого філістера. Гумористичний аспект доволі серйозний. У ньому є це подолання (скепсис до певної міри) песимістичної оцінки, яка є в трагедії. Це значить, приміром, вилізти на дзвіницю і подивитися з усмішкою, з певним гумором на всі речі, ширяти не тільки над людськими пристрастями, що є й у комедії, але й піднестись над значимістю трагічного. Поміж цими трьома головними аспектами ми знайдемо цілу низку посередніх ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до аспекту як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту. Поміж фарсом і буфонадою різниця в тому, що до фарсу, взагалі прив'язаного до фізичних перешкод, додається чуттєвий пластичний момент, момент певної чуттєвої пересади. Еротика у фарсі не обов'язкова. У старому фарсі еротики зовсім не було… Для фарсу характерне те, що він бере фізичні перешкоди, як основний стрижень». ► ЖАНР, ПЛАН ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ, ПРИНЦИП

АТЕЛАНА (лат. *atellanus, atellana, atellanum, fabula atellana* — байки з Ателли; *ludi atellani* — ателанські ігри; *ludi osci* — ігри оскські) — у давньоримському театрі — «народна» імпровізована сценка, назва якої походить від оскського міста Атела (Atella) у давній Кампанії (звідси назви *ludi osci* — ігри оскські і *ludi atellani* — ателанські ігри). Вергілій у «Георгіках» і Горацій у другій частині своїх епістол вказують на сільський звичай виконувати під час свят брутальні сатиричні жарти; такі самі згадки знаходимо у Катулла, Марціала та Сенеки. Давнє походження жанру доводить і заборонна постанова у законі XII таблиць (302 р. до н. е.) із погрозою ганебного покарання за них.

Діонісій Галікарнасський, йдучи за найдавнішим істориком римського побуту Фабієм Пікторoм, описує *ігри*, влаштовані за обітницею консула Постумія у Римі, в 495 р. до н. е., з нагоди перемоги римлян над латинянами. Після низки різноманітних видовищ (картин, процесій, атлетів і танцівників) з'являлись сатири, які танцювали грецький сатиричний танок *sikinni*. Одні представляли силенів у кошлатих овечих шкурах замість тунік, а інші, зображаючи сатирів, не мали на собі ніякого іншого одягу, крім козячих шкур. Попереду виступали сатири в кумедних і потворних масках. Інколи подібні сценки розігрувалися під час тріумфів, — як у тріумфі консула Валерія у 409 до н. е., якого обсипали образливими жартами.

За життя Вергілія під час поховання знатних осіб вулицями ходили процесії, серед яких хори сатирів вигукували непристойності та розігрували глузливі сценки. Сулла заохочував жарти сатирів, підтримував Росція, блазнів і мімів. Так само заохочувала глузливі сценки й родина Пізонів за правління Августа.

Головними дійовими особами ателани були постійні типи-маски — Буккон, Доссен, Макк, Папп та ін. Наявність традиційних персонажів визначала однотипність сюжетних ситуацій, в основі яких була дурість Макка, шахрайство Буккона, скупість і честолюбство Паппа та шельмуватість Доссена.

У I ст. до н. е. Новієм і Помпонієм була здійснена спроба перетворити ателану на літературний жанр із заздалегідь написаним текстом. Ці фарси були брутальними й жорстокими, особливо в епізодах з еротичними темами, головними героями яких були Повія, Сутенер та ін. Зазвичай їх виконували юнаки — вихідці з шляхетних родин, одразу після показу трагедій.

В імператорську епоху ателана інколи використовувалася для натяків на політику правлячих кіл. Так, під час правління Тиберія (14–37 рр. н. е.), оточення якого вже звертало увагу на зухвалість акторів ателани, одна зі сцен вистави, зміст якої асоціювався з розбещеністю імператора, була особливо схвалена публікою; тоді імператор письмово звернувся до сенату з вимогою заборонити ателани.

За правління Калігули (37–41 рр. н. е.) якийсь виконавець ателани теж намагався глузувати з імператора, за що був спалений в амфітеатрі. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, МІМ

АТМОСФЕРА (англ. *atmosphere*, від грец. — повітря та сфера) — у системі Станіславського — загальний емоційний настрій вистави або окремого її епізоду; гармонія акторського виконання, оформлення, освітлення та інших елементів вистави, спрямованих на те, щоб передати глядачеві певний емоційний стан. Атмосфера створюється за допомогою всіх засобів виразності театру. Атмосфера — це «емоційне забарвлення, обов'язково присутнє у кожному моменті вистави» (Г. Товстоногов), «повітря доби» (О. Д. Попов). Загалом *атмосфера* — це настрій, притаманний будь-якому мистецькому твору; однак усвідомлення атмосфери як важливого складника театральної вистави, і навіть спроби ледь не теоретично обґрунтувати її, зафіксовано лише в останній чверті XIX ст. — у театрі натуралізму (А. Антуан), а згодом й імпресіонізму — у виставах К. Станіславського та його учнів. Зокрема, М. Чехов акцентував увагу на конфліктності атмосфер — на одночасному існуванні на сцені двох атмосфер, що борються між собою. О. Д. Попов вважав атмосферу матеріальним середовищем, у якому живуть персонажі; вона створюється звуками, шумами, ритмами, характером освітлення, меблями, речами тощо. У процесі роботи над конкретними виставами режисери так визначали атмосферу: «Спека» — «Гроза» О. Островського (М. Кнебель); «Страх» — «Ревізор» М. Гоголя (Б. Захава); «І акт — світло, тепло; ІІ акт — мерзлякувато, прохолодно; ІІІ акт — задушливо, пекуче; IV акт — скляно, прозоро» — «Три сестри» А. П. Чехова (Г. Товстоногов); «ніжна дружба й туга, що об'єднує всіх» — «Три сестри» А. Чехова (Б. Захава). У широкому значенні атмосфера — це створений автором п'єси образний настрій, реалізація цього настрою у виставі.

АТРАКЦІОН (фр. *attraction*, від лат. *at-traho, at-trahi, at-tractum* — те, що притягує увагу, принадне) — трюк, видовище, розвага; ефектний видовищний номер, який викликає посилений інтерес з боку глядача, ґрунтується на механічних і технічних ефектах, вражає новизною, сміливістю і досконалою технікою виконання. У видовищній практиці США термін відомо з 1835 р. — саме тоді його вперше використав шоумен Фінеас Тейлор Барнум. На плакаті, в якому Барнум повідо-

мляв шановній публіці про те, що у Масонік-хол лише двічі буде демонструватися Джойс Хет, довгожителька 160 років, рабиня, що народилася на Мадагаскарі й нібито була годувальницею генерала Вашінгтона, було написано великими літерами — «Великий атракціон». Вхідна плата становила 25 центів (для дітей — половина вартості квитка). У Нью-Йорку видовище відвідало понад десять тисяч осіб, що на ті часи було значною цифрою, а чистий прибуток склав понад дві тисячі доларів. Атракціон мав лише два недоліки: рабині було лише 75 років, і вона ніколи не була годувальницею Вашінгтона.

У 1922 р. Сергій Ейзенштейн запровадив у практику театру й кіно принцип *монтажу атракціонів*. Сергій Юткевич, який працював тоді разом з Ейзенштейном, писав у спогадах: «Улюбленою нашою розвагою в ці роки було відвідування встановлених у Народному домі "американських гірок" (те, що за кордоном називають "російськими гірками"). Ми безупинно каталися на них, відчуваючи насолоду від падінь і злетів, аж перехоплювало подих <…> Якось після однієї з таких "прогулянок" я завітав до Ейзенштейна, і коли я розповів, що знову був на моєму улюбленому атракціоні, він вигукнув: "Чи не назвати нашу роботу сценічним атракціоном? Адже ми теж хочемо з тобою трухонути наших глядачів з такою ж фізичною силою, з якою це робить атракціон!"». Так у практику створення видовища було впроваджено термін *атракціон*, подія-атракціон виокремилась як найдрібніший першоелемент режисерського мистецтва, а принцип *монтажу атракціонів* був обґрунтований як метод режисури. Марк Захаров використовував у цьому самому значенні термін *монтаж екстремальних ситуацій*. У сучасних дослідженнях (О. Липков та ін.) розрізняють *атракціони-несподіванки, атракціони-рекорди, атракціони краси, атракціони-дива, атракціони-потвори, атракціони-казуси, атракціони-таємниці, атракціони-заборони, атракціони-скандали, атракціони ризику, атракціони смерті, атракціони жорстокості, атракціони-катастрофи* тощо. ► ЕПІЗОД, ІНТЕРМЕДІЯ, ПОДІЯ

АУТО (ісп., порт. *auto*) — в іспанському та португальському театрі XIV ст. — загальна назва п'єс і вистав, незалежно від жанру.

АУТО САКРАМЕНТАЛЬ (ісп., порт. *auto-sacramental*; фр. *actes sacramentaux*; англ. *auto sacramental*; нім. *Auto sacramental*) — в іспанському та португальському театрі XIV ст. — священні дійства про Причастя; різновид містерії.

За церковним переказом, коли новообраний Папа Урбан III служив у Больсені месу, він побачив, як із облатки священного причастя несподівано полилася кров Господня. У 1264 р. на згадку про цю подію Папа наказав перенести *антимінс* (лат. *antimensium* — полотнище зі вшитими в нього частинками мощів, яке стелять на вівтарі під чашею) до кафедрального собору в Орвієто, і 31 серпня того ж року оприлюднив буллу Transiturus, якою започаткував *свято Тіла Господнього* (*Corpus Christi*), покликаного унаочнити догмат про перетворення хліба й вина на кров Христову. Одночасно свято мусило стати антитезою до карнавалу

(карнавал влаштовувався за 64 дні до Великодня, а свято Тіла Господнього — за 64 дні після Великодня).

Початково свято Пресвятої Євхаристії (*Святе Причастя*, або *Таємна вечеря*) називалося *Festum sanctissimi corporis Domini nostri Iesu Christi*. На соборі 1311 р., де були присутні королі Франції, Англії й Арагону, Папа Климент V оголосив це свято обов'язковим для всіх католиків, а Папа Іоан XXII наказав носити під час свята Дароносицю (посудину, в якій зберігають малий посуд для євхаристії, в котрому приносять Святі Дари до хворих додому) й публічно вклонятися їй. В Іспанії свято відзначалося у четвер, у деяких інших країнах — у неділю, після Трійці. М. Кунцлер писав, що завдяки збагаченню форм — до сценічних вистав включно — процесії стали визначальним елементом свята Пресвятої Євхаристії, хоча офіційно процесії ввійшли до Caeremoniale Episcoporum тільки у 1600 році. Спочатку здійснювалася літургія, а потім — процесія з Таїнствами.

В Іспанії свята влаштовувалися коштом корпорацій і братств або, як у Севільї, фінансувалися капітулом собору. Зважаючи на популярність свята та його пропагандистські можливості, з 1532 р. створено *Хунту Тіла Господнього (Junta del Corpus)* — тимчасовий комітет, що складався з вищих посадових осіб і виконував роль колективного керівництва для розподілу коштів між виконавцями. Хунта укладала контракти з ремісниками та митцями, оплачувала спорудження більшості тимчасових вівтарів на вулицях, виготовлення візків, тарасок, костюмів тощо.

Спершу свято було доволі скромним, але з плином часу ставало дедалі яскравішим, що й спонукало згодом міську владу взяти на себе всі витрати. Кошти, виділені на організацію свята, істотно зростали: так, у 1673 р. в Мадриді на виконання ауто було виділено понад п'ять мільйонів мараведі, а на організацію одного зі свят 1674 р. — дев'ять мільйонів, які пішли на створення різноманітних машин, пристосувань, декорацій тощо.

Під час свята влаштовували процесію, де носили або возили майданчики з дерев'яними фігурками у мізансцені, що мусила нагадувати про головну подію свята. Однак поступово процесія почала обростати додатковими видовищними елементами. Так з'явилися сцени Створення Світу, битви ангелів із Сатаною та ін.

На якомусь етапі з'явилися нові персонажі свята — *дракони, чудовиська, конячка, орел і велетні,* але передусім — *Тараска* (від *Tarasca* — дракон, переможений у I ст. св. Мартою). Під час видовища його тягли вперед люди, сховані у його череві, а на спині в нього виступали виконавці.

Відомо, що вже у 1361 р. під час свята демонструвались сцени жертвопринесення Ісака, сну Йосипа, його продажу в рабство та інших старозавітних сюжетів, для організації яких використовували доволі складні машини: зокрема, існував механізм, який переносив Бога Отця із Землі на Небо.

У 1424 р. під час такого свята демонструвалося понад сто театральних сцен. Процесію очолювало духівництво, а за ним рухалося «видовище», в якому пока-

зували: Створення Світу з дванадцятьма співочими ангелами; Пекло й Люципера з чотирма чортами; битву ангелів з демонами та Рай. На майданчиках виступали також Адам, Єва, Каїн, Авель, Ноїв Ковчег, Авраам та Ісак, доньки Лота, Яків, Свята Сусанна з Ангелом і Даниїлом, сцени Благовіщення й Різдва тощо. Влаштовано було також майданчик із воскреслим Христом та його труна, біля якої стояла Марія Магдалина. Крім релігійних сюжетів, під час свята виконувалися фарси, в яких, — скаржився у 1584 р. один із радників в Ексі, — «виголошувалися брудні й безчесні слова, і ті, що виконували згадані вище фарси, надто багато собі дозволяли, паплюжачи честь багатьох…»

Особливою популярністю у процесії Corpus Christi користувалися велетні та карлики з величезними головами, виготовленими з пап'є-маше.

У Мадриді гіганти уособлювали чотири відомих тоді континенти — Європу, Азію, Африку й Америку; у Валенсії — велетенських маврів і єгиптян; вони то кружляли, неначе божевільні, то пускалися в незграбний танок, то кланялися ложі, в якій сиділа королівська родина.

Ще більший ентузіазм викликали танці — *мориска, такона, піпірронда,* еротичні *чакона* та *сарабанда* (у 1583 р. королівським указом заборонено виконувати сарабанду під загрозою одержати двісті батогів і бути засланим на шість років на галери; у словнику початку XVII ст. сарабанду називали *веселою й хтивою*).

У глибині процесії та на спеціальних майданчиках розігрувалися хореографічні сценки, які зображали: викрадення Єлени Парісом, перебування Енея в Карфагені та ін. Виконавці цих танців красувалися в турецьких, німецьких та інших костюмах, зображали негрів, садівників, карликів та різних тварин.

У 1607 р. у Мадриді в одній з вистав на танцюючих ведмедів нападали пастухи, потім вони переслідували мавп, які вилазили на сосни і стрибали ведмедям на спину, а згодом починали танцювати з пастухами. У процесії фігурували велетні з почтом, тараска, діти й карлики, представники релігійних орденів, церковних приходів та міських цехів, величезні позолочені орли, біблійні персонажі тощо. І все це — в оточенні міської влади, прелатів і почесної варти.

У річищі свята Corpus Christi в Англії десь у XIV ст. з'явились однойменні ігри, що являли собою компіляцію коротких релігійних п'єс на основі християнської історії. Під час свята побожні волонтери дозволяли тимчасово себе розіп'яти (за допомогою цвяхів із нержавіючої сталі, стерилізованих в алкоголі), щоб якомога повніше «наслідувати Христа». Проте у процесі еволюції, виходячи із цілком прагматичних завдань, свято перетворилося на парад коштовностей, що їх демонстрували релігійні персонажі. Відтак жанрова домінанта видовища почала визначатися неприхованим бажанням замовника виставитися й здійснити демонстрацію власних чеснот у привабливій для свого часу формі.

Ауто сакраменталь як самостійний жанр у структурі свята Corpus Christi сформувався упродовж останньої третини XVI ст. Офіційний зміст цього видовища — дра-

матичне дійство Таїнства Євхаристії; однак реальність виявляла іншу тенденцію: складається враження, нібито всі ці видовища створювалися виключно для демонстрації пишноти та реклами розваг, якими хизувалася тогочасна Іспанія. Про що й свідчить один із тогочасних документів: «1578 року, в день Тіла Господнього, єпископ Фр. Мартин де Кордова здійснив перенесення святих дарів зі старої церкви в нову. Наступного дня вранці єпископ відслужив месу, а коли вона скінчилася, виступила урочиста процесія з багатьма танцівниками. Досягнувши площі, процесія пройшла крізь тріумфальну арку, яку наказала спорудити міська рада; вгорі майоріла незліченна кількість прапорів і шовкових вимпелів. Після цього процесія рушила до балконів і місць для глядачів, що їх влаштувала церква; на них, у вікнах і на дахах було стільки народу, що все це нагадувало театр. У центрі його були великі підмостки; здавалося, що вони збудовані надовго. На них було облаштовано море завдовжки у 16 футів і завширшки 20 футів, з водою. На морі гойдався пречудовий корабель з вітрилами, такий великий, що вільно вміщував багато пасажирів і одягнених у форму моряків. Тут було показано "Потоплення пророка Іони", і було видно: як корабель йшов по воді, на якій здійнявся шторм, влаштований за допомогою феєрверку під сценою. Було також показано "Покарання ніневійців". Коли видовище скінчилося, процесія повернулася назад і, прийшовши до церкви, приклалася до святих дарів, виставлених у вівтарі, де палала безліч свічок, і вдень і вночі стояли на сторожі капелани. І так тривало впродовж восьми днів».

Серед авторів ауто сакраменталь був і Педро Кальдерон, який у цьому жанрі написав: «Життя є сон», «Агнець причастя», «Бенкет Балтазара», «Лабіринт світу», «Процес розлучення Тіла й Душі», «Вірний Пастух», «Сади Фалерини», «Персей і Андромеда», «Магістр Ордена Золотого руна», «Справжній бог Пан», «Винагороджена скромність рослин», «Великий ярмарок світу» та ін.

Ауто для придворного театру — «Дійство про святого Мартіна» (1504), «Дійство про царів-волхвів» (1510), «Трилогія про човни» («Пекельний човен», «Човен Чистилища» і «Райський човен», 1516–1519), а також «Дійство про хананеянку» (1534) — написав Жіл Вісенте, перший драматург португальського театру. Обставини показу «Дійства про хананеянку», написаного на замовлення настоятельки жіночого монастиря в Оудівеласі, де була здійснена перша постановка цієї п'єси, доволі прикметні. «Це дійство, — писав автор у Передмові, — створене на прохання <…> настоятельки святого жіночого монастиря в Оудівеласі, котра попросила автора, щоб у нагороду за її побожність він написав дійство на євангельську тему про хананеянку…»

Зазвичай автори «дійств про Причастя» були не лише творцями текстів, але й мистецькими керівниками вистав. Вони завчасно вручали організаторам свят Corpus Christi т. зв. *пам'ятки*, або *меморіали про сценічні пристосування* (*memoriales de apariencias*), де, зокрема, вказувалося, які саме декорації потрібно встановлювати на кожному візку тощо.

На думку історика іспанського театру С. Ігнатова, «на підставі відомих ауто та документів, що збереглися до нашого часу, можна вважати, що до середини XVI ст. жодне видовище під час свята Тіла Господнього не мало відношення до події, якій воно було присвячене». Автори цих видовищ більше переймалися тим, щоб, як було сказано в одному з контрактів щодо створення ауто, «догодити комісарові, корехідорові та іншим високоповажним особам», аніж релігійним змістом свята.

У 1765 р. в Іспанії *ауто сакраментале* було заборонено — як такі, що не відповідають духові часу. ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

АФІША ТЕАТРАЛЬНА (фр. *affiche*; нім. *Affiche*; італ. *affisso*; англ. *playbill*; пол. *afisz;* досл. вивішене оголошення) — оголошення про вистави, концерти, лекції тощо. Афішу зазвичай вивішують на вулицях і площах. *Поспектаклньі афіші* — це афіші, присвячені кожній виставі осібно; *зведені* — афіші різних спектаклів одного або кількох театрів міста; в афішах, присвячених *прем'єрам*, зазвичай вказуються докладні відомості про виставу, прізвища автора та всіх творців спектаклю. Додатково до афіш друкуються *програми*, в яких перелічуються виконавці вистави.

Перші театральні афіші з'явилися у Стародавньому Римі. Той, хто впоряджав виставу, виготовляв квитки, частину яких роздавав публіці, а іншу — наліплював на стіни. Щоб іще більше привабити публіку, на квитках розміщували програму видовища. Інколи там також зображались малюнки з боями гладіаторів, кінськими перегонами тощо; такі сюжети почали наносити на квитки та афіші в Римі за часів імператора Теренція. Зазвичай афіші вивішували у храмах; крім того, на вулицях Рима працювали герольди, які на площах запрошували людей на вистави.

Перші друковані афіші відомі з початку XVI ст.; їх видавали у Нідерландах та Німеччині. У 1556 р. друковані афіші зафіксовано у Франції; у 1561 р. — в Іспанії; в 1564 р. — в Англії; у 1618 р. — в Польщі. Афіші вивішували на стовпах, неподалік від входу до театру, біля воріт коледжів і шкіл, у густонаселених частинах міста; також їх розносили по будинках заможних громадян.

27 лютого 1698 р. в Лондоні оприлюднено виступ головного церемоніймейстера, вкрай незадоволеного акторами, які промовляли зі сцени непристойності. Посилаючись на лорда-камергера, він вказував також, що драматурги, не замислюючись, вкладають *цинічні повсякденні вирази* у вуста своїх персонажів, анітрохи не зважаючи на норми смаку та придворного етикету. Намагаючись продемонструвати увагу до настанов двору, театри почали вказувати на афішах імена драматургів, «які виправились» і чиї п'єси виконувались тепер з купюрами. Джон Драйден писав у листі від 4 березня 1699 р.: «Давали комедію містера Конгріва "Подвійна гра" (її нещодавно поновили). На афіші значилось — "Написав містер Конгрів. Кілька виразів опущено". Що це за вирази, можна легко здогадатись…»

20 січня 1793 р., напередодні страти Людовика XVI, у Парижі з'явилися афіші, в яких повідомлялося, що «страта Людовика Капета відбудеться в понеділок, 21-го числа»; «місцем страти буде майдан Революції, колишня Людовика XV»;

уточнювалось також, що «Людовик Капет залишить Тампль о дев'ятій годині…», та вказувались інші подробиці видовища.

В Україні афіші відомі з 1780-х рр., про що писав Г. Квітка-Основ'яненко в праці «Історія театру в Харкові» (1841); про афіші він згадував також у листі до харківського губернатора (1819 р.). Перші україномовні афіші з'явилися у 1848–1850 рр. в Коломиї, а також у Львові та Перемишлі, а в 1861 р. — в Чернігові («Наталка Полтавка»). У Бобринці, за спогадами М. Кропивницького, «як тільки поналіплювали на барканах афіші четвертого чи п'ятого спектаклю (афіші були писані; про типографію тоді навряд чи й чув хто в Бобринці, яка вона є?), то аматори барканної літератури подописували на них свої скабрьозності, з цинічними прислів'ями до прізвищ виконавців; а інші тут же зводили хатні ліки, висловлюючи срамотню брудоту…»

Стосовно театральної практики XIX століття Марко Кропивницький зазначав, що «всі театри приватні в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувались *"сцены и монологи"* з такої-то штуки; і ми, українці, занедбані, либонь, ще з п'ятдесятих років імператорською сценою, підпали під ту ж категорію… Не знаю, чи й досі ще друкуються всі афіші не в іншій друкарні, як тільки в тій, в якій друкуються афіші імператорських театрів? Ще так недавно на вбогі заробітки провінціальних труп, що грали в столицях, та на ріжних концертантів заїжджих щоразу накладала лапу імператорська дирекція і брала за афішу, завбільшки з піваркуша паперу, від 40 до 50 крб.».

Як можна побачити навіть на куцому історичному відрізку, функція афіші істотно змінювалася: народившись із рекламним завданням, вона вже невдовзі перетворилася на «алібі» для театру, а згодом знову стала інструментом реклами. ► АВТОР, КЛАКА, РЕКЛАМА ТЕАТРАЛЬНА

БАЛЕТ КІННИЙ (італ. *il balleto a cavallo*) — в італійському театрі XVI ст. різновид балету тварин; музично-драматичний жанр, що походить від лицарських турнірів. Кінні балети здійснювались у формі турнірів вершників у супроводі музики та декламації (симбіоз *балету, турнірів, цирку* і *політичного шоу*). Сценарії балетів писали найвидатніші поети (Л. Аріосто) та композитори (К. Монтеверді). ► ДРАМА ЗООЛОГІЧНА, ТЕАТР ЛИЦАРСЬКИЙ, ТЕАТР ТВАРИН

БАЛЕТ ПЕРЕСУВНИЙ (ісп. *spectacle marcliea*) — у театрі середньовіччя різновид театру на воді, із використанням театральних машин, кораблів, артилерії, в супроводі музики; вперше такі вистави були здійснені на морському узбережжі Лісабона. ► ТЕАТР НА ВОДІ

БАЛЕТ ТВАРИН (англ. *animal ballet*) — у давньоримському театрі I ст. н. е. — різновид музично-хореографічних видовищ. Під час правління Германіка, Нерона та Гальби влаштовувалися балети слонів. Дванадцять самців прикрашали яскравими тогами, самиць — вишуканими туніками, й тварини танцювали парами, а потім збиралися докупи, щоб нести на хоботах ноші, на яких лежав п'ятий слон.

У наступній дії вистави на арені з'являлися величезні столи з частуванням, розкладеним на золотому та срібному посуді. Слони сідали довкола й починали пригощатись. Родзинкою програми були слони-канатохідці. Імператори Доміціан і Елагабал дуже любили виставляти слонів проти інших тварин. У день весілля Елагабала з Корнелією Паулою на цирковій арені билися слони з тиграми. ► БАЛЕТ КІННИЙ, ДРАМА ЗООЛОГІЧНА

БЕНЕФІС (фр. *bénéfice* — прибуток, користь; від лат. *beneficium* — благодіяння, милість, послуга, пільга; англ. *benefit performance; complimentary*) — у театрі XVII ст. вистава, збір від якої цілком (*повний бенефіс*) або частково (*напівбенефіс, чвертьбенефіс*) надходив на користь одного або кількох акторів чи інших працівників театру — *бенефіціантів* або *бенефіціанток.* Бенефіси, що давалися на користь двох осіб, називалися *подвійними* (англ. *double benefit*). У XVIII ст. практикувалися також *благодійні бенефіси*. Так, у 1700 р. лондонські театри «Drury Lane» і «Lincoln's inn Fields» дали бенефіси, кошти з яких пішли на викуп англійців, що опинилися у Берберійському полоні; того ж року театр «Lincoln's inn Fields» дав благодійний бенефіс на користь джентльмена, який, маючи дружину та трьох дітей, не мав коштів для існування, а в 1706 р. театр «Drury Lane» дав благодійний бенефіс, кошти від якого призначались на ремонт храму в Рассел-корті. Інколи бенефіси використовувалися для демонстрації *широких жестів*.

В Україні *бенефіси* відомі з кінця XVIII ст. — про них пише Г. Квітка-Основ'яненко в «Истории театра в Харькове» (1841). У Польщі бенефіси відомі з останньої чверті XVIII ст.; у Росії *бенефіція* практикується упродовж 1783–1809 рр. Відомо, що до 1809 р. бенефіси давалися також на користь драматургів і композиторів, суфлерів та інших технічних працівників театру.

У російському театрі з 1885 р. були впроваджені *наградные бенефисы*, проте в Імператорських театрах у 1908 р. їх було скасовано. У 1919 р. оприлюднено «Разъяснение народного комиссара по просвещению и заведующего ТЕО Наркомпроса А. В. Луначарского о разрешении бенефисов артистов лишь в случае их юбилеев». У цьому документі зазначалося: «Ввиду неоднократного обращения ко мне со стороны государственных и субсидируемых театров за разрешением бенефисов для отдельных артистов, настоящим разъясняю, что ежегодные или случайными причинами обусловленные — не допускаются, но в виде исключения юбилейные бенефисы (по случаю двадцатипятилетия и пятидесятилетия сценической деятельности) для артистов, заслуги которых признаются как дирекцией данного театра, так и профсоюзом данного города, вполне допустимы. В случае несогласия между художественным коллективом данного театра и профсоюзом вопрос о разрешении бенефиса окончательно разрешается наркомом просвещения».

У 1925 р. бенефіси в СРСР скасовують на користь вечорів-звітів артистів.

БЕСТІАРІЇ, ВЕНАТОРІЇ (від лат. *bestia* — звір; лат. *venatores, bestiarii, bestiarius, ludus bestiarius*) — у Давньому Римі, починаючи з 186 р. до н. е. одне з найпопу-

лярніших паратеатральних видовищ: цькування хижаків (*venationes*), що відбувалися спочатку в цирку, а пізніше — в амфітеатрах. Зміст видовищ полягав у диких сутичках хижаків або ж із ними ставали у двобій люди — *бестіарії,* або *венатори* (*bestiarii, bestiarius, venatores*).

Ще за часів республіки злочинця (якщо він не був вільнонародженим) суд міг засудити до *bestiis dari:* тоді його, попередньо вибивши зуби й зламавши руки, щоб позбавити змоги чинити опір, кидали на арену цирку, де хижі звірі шматували засудженого на очах публіки.

Розрізняли бестіаріїв двох видів: перші брали участь у таких змаганнях добровільно; вони посилено тренувалися й вступали до бою добре підготовленими; других засуджував на цькування суд (*ad bestias damnati*).

У цькуванні брали участь найекзотичніші хижаки: леви, зрідка тигри (з 11 р. до н. е.), але найчастіше — леопарди, ведмеді та ін.

Імператор Август у 2 р. до н. е. під час урочистостей *дедикації* (освячення) храму Марса Месника виставив двісті левів. Калігула влаштував цькування чотирьохсот ведмедів і такої самої кількості африканських звірів. З часів Августа на цькуваннях з'являються бегемот, носоріг, крокодил та інші тварини, яких привозили до Рима з усіх кінців імперії.

Влаштовувалися також бої з ведмедем і леопардом, вовком, диким кабаном, биком, цькування собаками оленів, газелей і зайців.

За правління Августа призначені для забави імператора й столичної публіки африканські леви, коли їх мучив голод, безкарно спустошували поселення та поля, а на того, хто, захищаючи себе, наважувався вбити хижака, чекало, за законом, суворе покарання. Цей закон було скасовано лише за правління Юстиніана. Своїм сучасникам Август інколи видавався скромним патріотом, який дбає про благо вітчизни, — проте, як зауважував Гіббон, «і удавана скромність Августа, і пишність Діоклетіана були лише театральним видовищем».

Із занепадом Риму видовища цькування звірів не припинилися — у 1161 р. такі розваги влаштовувалися під час свята Різдва Христового на гіподромі Константинополя, у присутності імператора та імператриці.

У XVI ст. подібні видовища влаштовувалися при дворах російських царів.

БЕСТСЕЛЕР (англ. *bestseller* — досл. те, що гарно продається) — популярний товар; у тому числі мистецький твір; спектакль, що користується широким попитом і дає високі прибутки. У словнику М. Гофлера термін уперше зафіксовано у зв'язку з американським автомобілем «Крайслер» (1934). У розумінні «ходова книга» у французькій мові термін відомо з 1946 р.

Прикладом бестселера була вистава за п'єсою Агати Крісті «Мишоловка», прем'єра якої відбулася 25 листопада 1952 р. у театрі «Амбассадорс» (Лондон, зала на 453 місця); 25 березня 1974 р. цю виставу, що вже витримала 8862 покази, було перенесено на сцену театру Сент-Мартін. 9 травня 1997 року відбувся

18 503-ій показ того самого спектаклю. За ці роки «Мишоловку» подивилося понад 9 млн. глядачів; прибутки складали 20 млн ф. ст., завдяки чому вистава потрапила до Книги рекордів Гіннеса. ► БОЙОВИК, УСПІХ, ШЛЯГЕР

БІОГРАФІЯ РОЛІ (рос. *биография роли*)— у системі Станіславського — прийом активізації творчої уяви актора у процесі роботи над роллю; створення біографії ролі на основі запропонованих обставин п'єси. «Не можна виходити на сцену, не зігравши минулого свого образу, не зігрівши себе цим», — писав К. Станіславський. Проте, зауважував шекспірознавець Олександр Анікст, «питання, що їх був здатен ставити шекспірівській п'єсі шановний Костянтин Сергійович Станіславський, все ж недоречні; у Шекспіра біографія героїв починається з початку п'єси; інакше слід було б запитати, чому король Лір у вісімдесят років не зрозумів своїх дочок». Реплікою на вимогу створення біографії персонажа відповів і Дж. Б. Прістлі, проілюструвавши у циклі лекцій «Мистецтво драматурга» недолугість *академічної критики* таким прикладом: «“Ну, то чим же був усі ці роки зайнятий Гамлет?” — запитує такий професор, ніби усі ми приватні детективи, найняті королем Клавдієм! Вони цікавляться, де і коли було перше побачення Макбетів <…> Вони не можуть — або не хочуть — змиритися з думкою, що у період між двома сценічними ремарками “Гамлет виходить” і “Гамлет входить” — ніякого Гамлета не існує; що у Макбетів узагалі ніколи не було першого побачення, адже Шекспір ніколи не писав про це жодної сцени. Герої драматичних творів існують лише в певних сценах і ніде більше. Влаштовувати дискусії про них так, неначе вони живі люди, — це мила, наївна помилка, що ставить наших професорів в один ряд із тими шукачами золота, котрі атакували сцену, щоб врятувати героїню». ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ШЛЕЙФ РОЛІ

БІОС СЦЕНІЧНИЙ (англ. *scenic bios*) — поняття, впроваджене Евдженіо Барба в антропологію театру: біологічно-фізіологічний рівень виконавського мистецтва. ► АНТРОПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР АНТРОПОЛОГІЧНИЙ

БЛАЗЕНАДА, КЛОУНАДА (від лат. *colonus* — мужик, грубіян; англ. *clown*; пол. *błazen*) — у театрі XVI ст. — виконавський жанр, який виокремився з комедійних видовищ і містив виступи одного або двох артистів (блазнів) із використанням прийомів ексцентрики та буфонади. Витоки жанру, очевидно, криються у традиції *блазонування* (від фр., нім. *blasen* — трубити у ріг), під час якого герольди оголошували про час і місце проведення турніру, імена учасників, їхнє походження, майновий ценз та інші відомості рекламного змісту. У слов'янських мовах, за словником Фасмера, слово *блазень* походить від старослов'янського *блазнъ* — помилка. У різних мовах *блазень* мав такі імена: в Англії — *fool, buffon, clown, jester, joker, jokester, wit-cracker, prankster*, у Франції — *jongleur, jogleor, sot, fou, fol*; у Німеччині — *Narr*; в Іспанії — *truhan*; інколи йому дають ім'я латиною — *joculator, stultor, scurra, mimus, histrio, morio*.

Із загальної маси гістріонів блазні виокремлюються у XII ст. Саме в цей час з'являються їх перші зображення й постає мода на блазнів при королівських

дворах і в палацах вельмож, де блазні розважали господаря та його гостей різними витівками, жартами тощо. У цей самий період в Європі поширилися *свята дурнів*, що тривали з 26 грудня до Богоявлення; під час таких свят послушники, школярі та півчі влаштовували різноманітні витівки. Вони ж упродовж різдвяних і новорічних свят пародіювали культові ритуали та священні тексти.

Перші згадки про *фестивалі блазнів* і *свята віслюків* датуються кінцем XII ст., а в 1381 р. зафіксовано згадку про створення першого в Європі «Ордена дурнів».

У XV столітті гільдії блазнів і корпорації дурнів, товариства й асоціації об'єднували чиновників, школярів, студентів-вагантів і нижчу церковну та монастирську братію. Ці спілки очолювали Князь Дурнів, Матуся Дурепа, Король або Імператор, Єпископ, Архієпископ або Принц Дурнів, Лорд Безладу та ін.

У дні католицьких свят св. Стефана (26 грудня), Іоана-євангеліста (27 грудня), Поминання Невинноубієнних Дітей (28 грудня), на Новий рік (1 січня), Богоявлення (6 січня), на Великдень і впродовж загальнонародних карнавалів ці братства влаштовували Свята Дурнів (лат. *festa stultorum, fatuorum, follorum*; англ. *Feast of Fools*) — вони розігрували пародійні культові ритуали, і не лише на вулицях, а й біля церковних олтарів.

Під час служби, — з обуренням повідомлялося 12 березня 1444 р. в посланні богословського факультету Паризького університету, — диякони та субдиякони у чудернацьких масках, в одязі жінок і гістріонів танцювали у храмі, співали на хорах непристойні пісні, їли кров'яні ковбаси біля вівтаря і наповнювали церкву смердючим запахом кадил, у яких спалювали шматки старих підошов, скакали по всій церкві, не соромлячись своїх сороміцьких танців. По закінченні сміхової літургії клірики каталися на возах вулицями міста й обсипали перехожих лайном, демонструючи «видовища гидкі» і супроводжуючи їх непристойними жартами.

У деяких церемоніях товариств дурнів у центрі уваги був віслюк. Узаконене церквою ще в IX ст. *свято віслюків* припадало на Різдво і нагадувало біблійні перекази, — зокрема, про пророка Ваалама. Пародійний «Ваалам» їхав верхи на віслюку в супроводі священиків — «старозавітних пророків», які проголошували народження Месії. Згадка про втечу святого сімейства до Єгипту в цьому святі супроводжувалася такою сценою: переодягнений дівчиною юнак удавав із себе Діву Марію. Тримаючи на руках дитину чи ляльку, він їхав на віслюкові від церкви міськими вулицями у супроводі юрби. Події священної історії поступово набували пародійного забарвлення: на початку *меси віслюка* віслюк у золотих церковних обладунках з'являвся біля храму, де його з пляшками вина зустрічали клірики, які урочисто вводили тварину в приміщення церкви і ставили біля вівтаря, де колінопреклонне духовенство вітало її, оспівувало та кадило пахощами. Кожна частина бурлескної меси замість традиційного «Амінь» закінчувалася ревом віслюка.

Одним з атрибутів карнавалів були *кораблі дурнів, де* мешкали *нечисті*, — чорти, демони, повії, богослови та ін. Традиція таких кораблів походить від давньо-

грецьких свят на честь Афіни, Діоніса та інших богів; у міфологічних структурах античності корабель, плуг, віз і фалос утворювали єдиний семантичний ряд.

Подібне до цих свят іспанське *свято хлопчика-єпископа* (лат. *puer episcopus*,ісп. *obispillo*), походження якого пов'язують із традицією сатурналій, під час яких пани та слуги мінялися ролями. *День хлопчика-єпископа* святкували між 6-м і 28-м грудня. Спочатку церква намагалася заборонити цю розвагу, однак завдання виявилося занадто складним, а отже, свято було простіше легалізувати. Більше того, 1454 р. капітул кафедрального собору в Бургосі подав судовий позов на командора Королівського шпиталю за те, що той прийняв хлопчика-єпископа без належної пошани.

Під час свята хлопчика вбирали в шати римського Папи, а сам архієпископ прислужував йому. Відомо, що в Толедо під час свята в соборі спускалася хмарина, з якої виходили ангели, що надягали на хлопчика чотирикутний капелюшок — символ високого церковного сану.

Серед інших видовищ, що їх розігрували братства дурнів, була і пародія на літургію — «Всеп'янійша літургія», яка починалася так: «Сповідайся Бахусу, адже він добром є…» Подібні бурлескні вірші любили співати й наші співвітчизники — мандрівні студенти, школярі, бурсаки, спудеї, бакаляри, миркачі, канцеляристи та дяки-горілкопивці, *вандровані пахолки*; часто у своїх виступах вони згадували місто Короп (нині Чернігівської області) — *пиворізну столицю*.

У Росії за правління Петра I культивувалися пізні форми свята дурнів: «такої легалізації і державного визнання, — писав М. Бахтін, — це свято за все тисячоліття свого існування ніколи не мало». Петро I ініціював Весілля блазнів. 10 вересня 1721 р., все ще зайняти прорубуванням «вікна в Європу», він влаштував весілля свого блазня, Петра Бутурліна, з удовою його попередника, Микити Зотова. У зв'язку з цією подією відбувся грандіозний маскарад, що тривав з перервами майже півтора місяця. До початку свята всім його учасникам цар влаштував оглядини в домі князя Меншикова: він зажадав присутності близько тисячі масок міфологічних персонажів, які мусили в костюмах кататися Петербургом і здійснювати один до одного візити. За неявку кожен сплачував штраф у розмірі ста карбованців. Останнім днем свята проголосили 29 жовтня, і тоді всі маски чекали на сигнал гармат біля Сенату, де було накрито святкові столи. Під час обіду його учасників примусили випити таку кількість напоїв, що лише небагатьом з них вдалося тверезими дістатися додому до ранку. А за два дні відбувся ще один бенкет, і на нього зобов'язали прибути всіх, хто уникнув попередніх «зборів». Серед них виявилось близько тридцяти дам, які, пославшись на нездужання, не з'явилися до Сенату; деякі з них благали царицю звільнити їх від участі у святі, але Катерина Олексіївна відповідала, що не може змінити волю царя.

З обрядів блазень перейшов у театр, де згодом перетворився на *простака* (сер Ендрю у «Дванадцятій ночі» Шекспіра, Родриго в «Отелло» Шекспіра, Труф-

фальдіно в «Слузі двох панів» Гольдоні, Сганарель у «Дон Жуані» Мольєра, Митрофанушка у «Недоростку» Фонвізіна та ін.). ► АКТОР, АМПЛУА, КАРНАВАЛ, СОТІ, ШАРІВАРІ

БОГ З МАШИНИ (грец. *theos ek mekhanes*, лат. *Deus ex machina* — бог, що з'являється з машини) — у давньогрецькому театрі — постановочний прийом, який втілював один з принципів організації розв'язки драми: несподівана з'ява на сцені бога розв'язує конфлікт. У виставах давньогрецьких трагедій використовувалися спеціальні механізми з підйомним краном, за допомогою яких на сцені виринало божество, здатне розв'язати всі дискусійні питання. Платон у діалозі «Кратіл» так характеризував машини: «Ми мусили б наслідувати авторів трагедій, які використовували машини тоді, коли не знали, що робити, і примушували втручатися богів». Такі самі машини, свідчить Тит Лівій, використовували й у Римі під час таємних вакханалій: ними користувались для того, щоб скидати жертв у підземні печери; жертв називали — *тими, що узяті богами*. Інколи цю машину називали *еорема* або *механе*. Подібні механізми використовували також під час показу середньовічних містерій. Відтоді у широкому сенсі вираз *deus ex machina* означає несподіване та чудесне втручання Бога чи святого (як у міраклі); примхлива невмотивована розв'язка тощо. ► РОЗВ'ЯЗКА

БОГ ТЕАТРУ — бог-заступник театру, який, за релігійними переказами різних країн, стояв біля його колиски.

У Греції театральними видовищами опікувався Діоніс — бог родючості, рослинності й виноградарства, якому греки вигадали майже півтори сотні імен. Він інколи виступав у парі з Деметрою, котрій присвячувались Елевзинські містерії, та протиставлявся аристократичному Аполлонові. Серед інших культових імен Діоніса значилось й ім'я Діоніса-Мельпомена — покровителя мистецтв.

Театральними видовищами, крім Діоніса, опікувалася *музи* (*мислячі*) — двоє з дев'ятьох навіжених дочок Юпітера й Мнемосіни, відомі також як *аонійські сестри*, *парнасиди*, *касталіди*, *гіпокреніди* і *піреніди* (Кліо — муза історії, Евтерпа — музики, Талія — комедії, Мельпомена — трагедії, поховальної музики й плачу, Ерато — елегії, Полігімнія — лірики й гімнічної поезії, Уранія — астрономії, Каліопа — героїчної поезії, Терпсихора — танцю).

Мельпомену представляли у вигляді високої жінки на котурнах, у вінку з виноградного листя, в театральній мантії, з трагічною маскою в одній руці та з мечем або палицею у другій. За пізнішою традицією, вона вважається музою театру, хоча насправді ця муза опікувалася лише головним державним жанром Афін — трагедією. Якщо йдеться про театр, то поруч із нею мусили б стояти майже всі музи.

У Римі не було бога театру, однак був бог Кротос, який опікувався оплесками. Крім того, про патронування театру богами свідчить Тертулліан — богослов кінця II — початку III ст. у трактаті «Про видовища» («De Spectaculis»): «Театр — це храм Венери…» Натрапляємо на репліку про патронат Венери над театром й у комедіях Плавта.

У Японії охоронцем театру вважався бог землеробства Інарі, хоча походження окремих жанрів японського театру традиція пов'язує з іменем богині Аматерасу.

За давнім переказом, японський театр бере початок від танцю богині Удзуме, виконаного на перекинутому жбані при світлі вогнищ і у присутності інших богів — щоб викликати з Небесного Гроту сховану в ньому богиню сонця Аматерасу. Творці театру Ноо передають цей міф так: Велика Богиня Аматерасу сховалася в Небесному Гроті, і світ поринув у пітьму. Тоді міріади богів, прагнучи пом'якшити серце Великої Богині, зібралися на Небесній Горі Кагуяма, де влаштували *кагура*, а після цього перейшли до *сейно*. Тоді Небесна Богиня Удзуме вийшла із загального кола, прикрасила стрічкою гілку сакакі, заверещала, охоплена божественним шалом, запалила вогнище і, громоподібно гупнувши, почала співати й танцювати. Її голос почула у гроті й Аматерасу. Тоді вона визирнула, й у світі з'явилося світло. Так почалося *саругаку*.

Інакше переказує цю легенду Кодзікі: боги почали радитись, як визволити Аматерасу з небесної усипальниці, щоб повернути світло. Поворожившi, вони доручили Бунтівній Діві Неба виконати свій магічний танок. Підв'язала вона рукав свого кімоно лозою небесного чагарнику, що росте на горі Кагуяма, скріпила свою зачіску віночком з лози, прикрасила зап'ястя букетами з гілочок бамбука, поставила перед усипальницею богині Сонця порожній жбан догори дном, залізла на нього і почала вистукувати, прискорюючи ритм натхненного танцю. Одержима священним шалом, оголила вона свої білі груди і послабила на своїх стегнах тонкі спідниці, відкривши потаємні свої місця, звідки починається життя, аби налякати злих богів і відігнати їх. І зареготали боги. І визирнула зі своєї усипальниці Аматерасу і спитала: Танок і співи Бунтівної Діви Неба розвеселив усіх небесних богів? Сховавшись у небесній усипальниці, хіба не загадала я, що настане морок і на Землі? І відповіла Бунтівна Діва Неба: З'явилося у нас божество, котре переможе тебе, богине, своїми чеснотами. От і веселимося ми у танцях і співах із цього приводу. Тим часом боги принесли дзеркало й піднесли його Аматерасу. І коли побачила вона своє відображення, ще більше визирнула з гроту, а бог Аменотадзикара (Могутня Рука Неба) вхопив її за руку і силою вивів до інших богів.

У Європі патроном акторів і театрального мистецтва вважається св. Ґенезій (бл. 260–303 н. е.) — римський *мім*, який загинув мученицькою смертю за християнську віру. Відомий актор, за правління Діоклетіана він готував виставу, в якій мав намір висміяти релігійну практику християн (*мім христологічний*), через що разом із іншими учасниками майбутньої вистави студіював основи віри, придивляючись до релігійних обрядів християн. Коли ж розпочався показ вистави, в його свідомості відбувся перелом, і актор почав говорити про переваги християнської релігії; тоді розгніваний цезар прирік Ґенезія та його товаришів на мученицьку смерть. Мощі Ґенезія зберігаються в римській церкві св. Сусанни, а самого його проголошено патроном акторів. Його день припадає на 25 серпня. Поді-

бним чином були страчені й інші римські міми — Порфій (275), Ґелазіус (297), Ардалія (бл. 298). ► АГОН, АКТОР

БОГАТИР — в українському театрі XIX ст. — термін, який використовувався у значенні *герой* («ролі богатирів вимагають хорошого взросту, живих рухів, симпатичного і свіжого голосу і красної декламації» — писалося в одному з періодичних видань 1865 року). ► АМПЛУА, ГЕРОЙ

БОГЕМА (від фр. *bohemia* — циганщина) — слово, що вживалось у Франції від 1840 р. (Мюрже, «Сцени з життя богеми») на означення зневажливо-презирливого ставлення до способу життя модерних митців — їхніх пиятик, наркоманії, бунтів тощо. Невдовзі, однак, саме цей спосіб життя почнуть сакралізувати, і слово *богема* вживатиметься з протилежним знаком — як алібі для революціонерів від мистецтва та незрозумілих, але модних брендів. Саме тоді серед митців з'явиться тенденція видавати свої недоліки за чесноти: розбещеність — за розкутість, неохайність — за ознаку творчого потенціалу, невміння налагодити власне життя — за надто *високі принципи* і т. ін. Звідси, зокрема, походить сумнів щодо права митця повчати, коли він сам часто-густо не тільки не здатний стати щасливим, а й просто заперечує щастя. За якихось п'ятдесят років після появи слова *богема*, у 1896 р. Дж. Пуччіні присвятив цьому явищу однойменну співчутливу оперу.

Богема і богемність — явища історичні; вони належать конкретному історичному часові і не є атрибутом мистецької діяльності; це прикриття моральної порожнечі, естетизація малопривабливих, з етичної точки зору, форм поведінки, намагання виправдати моральні вади особливостями творчої діяльності тощо. ► МИТЕЦЬ

БОДЕВІЛЬ, БАЙДЕВІЛ (англ. *bawdeville*, від *bawdy* — брудний, паскудний, непристойний) — в англомовному театрі лайливий вираз, який за співзвучністю з терміном *водевіль* (англ. *vaudeville*) позначає брутальну комедія. ► ВОДЕВІЛЬ, ОПЕРЕТА

БОЙОВИК (англ. *highlight, hit*) — п'єса або вистава, що має комерційний успіх. Як вважав Олексій Гвоздєв, «популярна п'єса — *бойовик* театру — має для історії театру набагато більше значення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами». Адже, на відміну від *п'єс для читання, бойовик* спирається на прийоми, притаманні театрові, а не літературі. І в цьому слід шукати причину його успіху. ► БЕСТСЕЛЕР, УСПІХ

БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА — драматичний конфлікт, колізія у розвитку; матеріал режисерського мистецтва. В Україні термін уперше зафіксовано у 1890-х рр. ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕМА

БУРІМЕ (фр. *bouts rimes* — римовані кінцівки) — у французькому театрі XVIII ст. — естрадний жанр, який походить від гри, що полягає у складанні жартівливих віршів на несподівані і не пов'язані між собою рими на вказану тему. Винахідником гри, що була дуже модною у французьких салонах XVII ст., був поет Дюло. У XIX ст. цю гру намагався відродити А. Дюма-батько, котрий у 1864 р. оголосив конкурс на краще буріме.

БУРЛЕСК (від італ. *burlesco, burda* — жарт, глузливий, жартівливий; фр. *burlesque*; англ. *burlesque*; нім. *Burleske*; ісп. *burlesqo*) — у театрі XVII ст. один з пародійних жанрів комедійного театру, що вирізняється вигадливим і комічним зображенням подій. Зазвичай у бурлеску *піднесена тема* викладається *низькою мовою*, буфонними театральними прийомами, або ж навпаки. Жанр постав у XVII ст. У літературній комедії бурлеск розвивався завдяки Полю Скаррону, який писав комедії для буфонного коміка Жодле. Бурлеск культивувався у французькому ярмарковому театрі. Ознаки бурлеску наявні також в «Опері жебраків» Дж. Гея (1728). У XVIII ст. в Австрії бурлеск використовувався в імпровізованих виставах мандрівних труп, котрі пародіювали *правильні трагедії й комедії*. Ознаки бурлеску можна виявити також в українських інтермедіях XVII–XVIII ст., а згодом й у водевілях XIX ст. Бурлеск — жанр вишуканий, адже він передбачає здатність глядача сприймати виставу інтертекстуально, в широкому контексті культурних асоціацій; за умови відсутності такого другого плану бурлеск втрачає сенс. У театрі США вживаються похідні від бурлеску поняття: *burlesqueries* — театри, що спеціалізуються на пародіях, фарсах і комедіях ляпасів, і *burlesque house* — маленькі театри, що спеціалізуються на водевілях, родзинкою яких було ритмічне роздягання акторів. Інколи ці театри іронічно називають *home of the strip teaser*.

БУРЛЕТА (італ. *burletta*, від *burla* — жарт) — у театрі XVIII ст. — термін, який вживався стосовно п’єс і вистав, які поєднували елементи опери, бурлеску та пантоміми. Текст *бурлети* супроводжує музика чи пантоміма. Вперше термін вжито у листі композитора Ф. Белісані у зв’язку з постановкою 1720 р. *опери-серіа* зі вставними номерами між діями (*комічне інтермецо*). Першу англійську бурлету «Мідас» виставлено на сцені у 1762 році. У США *бурлетою* називається комічна опера. ► БУРЛЕСК, ОПЕРА КОМІЧНА

БУТАФОРІЯ (італ. *accessory rivestiti* та *butaforia*, від *buttafuori* — викидати геть; англ. *scenery* та *properties*) — предмети, що використовуються в оформленні вистави та грі акторів задля імітації справжніх речей; у негативному значенні — штучність, підробка, імітація тощо. ► РЕКВІЗИТ

БУФ (від італ. *buffa* — жарт) — у театрі Відродження — актори, твори драматургії або вистави, що використовують прийоми буфонади. ► БУФОН, БУФОНАДА, ОПЕРА-БУФ

БУФЕТ (італ. *buffetto*, через нім. *Büfett* або фр. *buffet*) — шафа для напоїв, келихів столового посуду тощо, виставлена у приватному будинку або публічному місці. У XVIII ст. буфет став обов’язковим елементом театру. У Росії термін буфет фіксується з 1763 р. (з 1740 р. — у формі *бюфет*, з 1760 — *буффет*): «Для того маскарада в комнате <…> сделан был пребогатый буфет с украшением по приличным местам статуй, зеркал и прочаго, и кругом того буфета, в пристойных местах поставлены конфекты…»; «Нижной этаж [вокзала] в котором парадные сени, также буфеты и кафе»; «При каждом ярусе есть комната с бюфетом, всегда наполненная людьми: это зала собрания»; «Проход был прямо в довольно про-

сторную залу, <…> имеющую в боку у себя небольшой буфетец». Органічне поєднання вистави з частуванням характерне для театру XVIII–XIX ст. ► ТАФЕЛСПЕЛ

БУФОН, БУФОНКА, БУФОНША (італ. *buffon*, від *buffa* — жарт; фр. *bouffon*) — в італійському театрі масок комічний актор, в опері-буф — актор-співак. Інколи буфон ототожнюється з поняттями *блазень, дурень, комік* та ін. ► АМПЛУА, БУФОНАДА

БУФОНАДА (італ. *buffonata*, від *buffa* — жарт; фр. *bouffonnerie*; пол. *bufoneria* — блазнювання) — театральний жанр, який характеризується розважальністю, глузуванням і перебільшеннями. Тут кумедні події, а не характери, диктують вчинки персонажів. Манера акторської гри побудована на зовнішній дії, безпосередньому спілкуванні з глядачем, іноді — на заграванні з публікою, жартах, прийомах пародіювання, передражнювання, грі з речами, бійці, ляпасах та ін. Елементи буфонади характерні для драматургії Аристофана, Мольєра, Гоголя, Сухово-Кобиліна, Піранделло. ► БЛАЗЕНАДА, ФАРС

ВАДА ТРАГІЧНА (англ. *tragic flaw*) — властивості характеру або особливості поведінки трагічного героя, що призводять до його загибелі. ► ГАМАРТІЯ

ВАМПУКА — беззмістовні, ходульні оперні штампи, а в ширшому розумінні — позбавлений сенсу великий стиль *grand opera*. Назва дістала поширення після постановки одноактної опери-пародії «Вампука, наречена африканська» у театрі «Криве дзеркало» у Петербурзі (1909). 29 жовтня 1936 р. в Московському Камерному театрі відбулася прем'єра опери-жарту «Богатирі» на музику О. Бородіна (текст Д. Бєдного, постановка О. Таїрова); уперше цю оперу виставлено в 1869 році. У виставі 1936 р. режисера приваблювала можливість відродити попередницю «Вампуки». Таїров писав: «"Богатирі" Бородіна надзвичайно цікава і гостра сатира на *оперний стиль*. Бородін з максимальною майстерністю та дотепністю включає в свою партитуру і пародіює мотиви з опер <…> і навіть пародіює самого себе». Опера-фарс висміювала лубочну *героїку*. Авторові лібрето, головному літописцеві доби Дем'яну Бєдному спало на думку перенести місце дії до двору князя Володимира та згрупувати події довкола хрещення Русі, котре в той час вважалося прогресивним явищем в історії Росії. Хрещення, за лібрето, князь разом зі своїм почтом прийняв на п'яну голову, а протверезівши, гарячково почав шукати вихід зі складного становища. 4 листопада виставу було знято з репертуару спеціальною постановою Комітету в справах мистецтв. 15 листопада того ж року газета «Правда» надрукувала статтю П. Керженцева «Фальсифікація народного минулого». Упродовж двох днів, 21 та 22 листопада, колектив Камерного театру обговорював помилки Таїрова. До певної міри елементи *вампуки* були присутні й у виставі «Диктатура» І. Микитенка у постановці Леся Курбаса. ► ПАРОДІЯ

ВАН ВУ(МЕН) ШОУ (англ. *one[wo]man show*). ► МОНОДРАМА

ВАНТРЕЛКА — у театрі ляльок — лялька з механічним пристроєм, який дозволяє їй самостійно здійснювати певні рухи; віддаленим аналогом у російському театрі були *самодействующие машины* (1759). ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ВАТРУШКА (англ. *cheesecake*) — сленговий вираз у театрі США — молоді актриси, які на сцені та на фотографіях показують, за визначенням словників, «більше, ніж треба, з їхнього тіла», щоб привернути увагу «стомлених ділових чоловіків».

ВЕНТРОЛКА — у театрі ляльок сленгова назва ляльки, що «працює» разом з *лялькарем-вентрологом* (*черевовіщуном*). ► ВЕНТРОЛОГІЯ

ВЕНТРОЛОГІЯ (від лат. *venter* — живіт і *logos* — слово) — черевовіщання; рідкісний жанр театру естради, заснований на мистецтві говорити без артикуляції губ. Під час виступу вентролога у глядача створюється враження, що слова говорить не виконавець, а лялька чи кілька осіб. Уперше вентрологію згадує, високо її оцінюючи, Платон у «Республіці». Щойно перший відомий вентролог Еврикл зміг прославитися, як жанр опинився в руках жерців і в Афінах утворилася секта Еврикдідів — послідовників Еврикла. Припускають, що, використовуючи вентрологію, жерці імітували діалоги з богами — відповіді богів на запитання жерців тощо.

ВЖИВАННЯ — термін Б. Брехта, тотожний *перевтіленню* у К. Станіславського. Інше значення — *вживання глядача*, ототожнення глядача з дійовими особами вистави; некритичне сприйняття зображених у п’єсі подій. ► ПЕРЕВТІЛЕННЯ

ВЗАЄМОДІЯ (рос. *взаимодействие*) — у системі Станіславського — дійове спілкування партнерів, обумовлене поведінкою кожного з них стосовно один одного на основі сценічного завдання. ► СПІЛКУВАННЯ СЦЕНІЧНЕ

ВИБРИК — в українському театрі XIX ст. — *фарс*, *сценічний жарт*. ► ЖАРТ, ФАРС

ВИВИХ АКТОРСЬКИЙ (рос. *вывих актерский*) — у системі Станіславського — «неправильний сценічний стан актора, в якому він не може ні переживати, ні творити, а може лише по-ремісничому представляти, ламатися, забавляти, підробляти й передражнювати образ»; «звичайне акторське самопочуття — той стан людини на сцені, в якому вона зобов’язана показувати те, чого не відчуває…» До основних причин вивиху, за К. Станіславським, належать: *об’єкт уваги по той бік рампи, зґвалтоване відчуття правди плюс мертва задача*. Закріпленню вивихів значною мірою сприяє глядач: адже межа між схваленим глядачем прийомом і професійним досвідом митця настільки тонка, що інколи її не помічають навіть фахівці. ► ШТАМП

ВИГОРОДКА — тимчасова сценічна установка, що приблизно відтворює декорації вистави та служить для проведення репетицій; вибудовування мізансцен спектаклю тощо. ► ДЕКОРАЦІЯ, РЕПЕТИЦІЯ

ВИД МИСТЕЦТВА ВИКОНАВСЬКОГО, ТЕАТРАЛЬНОГО (англ. *performing arts*, *stage arts*; нім. *Bühnenkunste*; ісп. *artes de la scenes*; фр. *arts de la scene*) — найбільша одиниця морфологічного поділу театрального мистецтва; група театрів, що виокремилися у процесі еволюції мистецтва за рахунок висунення на перший план і домінування одного або кількох засобів виразності: *літературний (розмовний)* театр; *музичний* (спів, танок — опера, балет); *пантоміми, ляльок*. У межах цього поділу визначають дрібніші видові групи. Так, у межах літературного театру

існують *театр драми* й *театр комедії*, у межах музичного — *опери, балету, оперети, пісні*. Окрім того, *літературний* театр охоплює не лише *драматичний театр*, тобто театр розмовний, що спирається на драматургію, але й *епічний і ліричний* театри, а також — *театр хорової декламації* і *театр читця*; врешті, *театр публічних читань*, *вербатім* та ін. Різновидом драматичного театру є *музично-драматичний театр*.

Тому коректнішим видається підхід, який віддзеркалює специфіку театру, а надто театру XX ст., й ґрунтується на поділі за ознакою домінування у виставі (театрі) творчості драматурга, режисера, художника, композитора або актора.

Однак і цей принцип, виходячи з практики театру, не є вичерпним. Приміром, в *акторському театрі* (так званому *театрі живої людини*) вирізняються театри *удавання* та *переживання* (К. Станіславський); у *режисерському театрі* — *театр акцентованого вияву* й *театр акцентованого впливу* (Лесь Курбас).

Однаково справедливо називати *акторським театр імпровізації* (*комедія дель арте*), *театр психологічний, аристотелівський, неаристотелівський* тощо.

У свою чергу, види театру можуть бути умовно розподілені за класами (приміром, *театр ляльок* поділяється на *театр паркетних ляльок* та *маріонеток*; подібні поділи стосуються *музичного театру* тощо).

У деяких випадках вид театру та його жанр збігаються — у театрах одного жанру (*театру трагедії* в Афінах, *вертепу, шопки* і т. ін.).

Провідною ознакою, що визначає належність того чи іншого театру до певного виду, є система жанрів, якою й зумовлена видова специфіка театру.

Також існують театри, видова специфіка яких визначається: а) *місцем влаштування вистав* (*акватеатр, театр просто неба, театр парковий*, *домашній театр* тощо); б) за функціональним призначенням (*агітаційний театр, дитячий театр, еротичний театр*); в) виконавцями (*театр тварин, гіпотеатр*); г) специфічними прийомами (*театр тіней, театр метаморфоз*) та ін.

З початку XX ст. в процесі використання засобів виразності різних видів театрів у межах однієї вистави, а також у зв'язку з народженням нових видовищних гібридів (*театр акцій, театр художника* тощо) ці поділи стають дедалі умовнішими. Водночас із цим набуває актуальності визначення *театральної системи*, здатне інтегрувати ознаки найрізноманітніших жанрів. ► ЖАНР, СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР

ВИКИДКА — в Україні XIX ст. — *фарс*; жарт, вибрик, фігель. ► ВОДЕВІЛЬ, ФАРС

ВИКЛИК — оплески та вигуки *біс, браво, фора, акціос,* що ними глядачі закликають актора вийти на сцену після виконання концертного номера, епізоду або вистави. Традиційно публіка викликала драматургів й акторів, а з XX ст. — також режисерів. 15 листопада 1902 р. директор Імператорських театрів В. Теляковський зробив прикметний запис про першу в новому сезоні постановку «Чайки»: «Вистава пройшла вельми порядно. Сталася надзвичайна історія в історії театру. Викликали режисера Дарського. Це другий випадок за цей рік. Санін і Дарський.

У цьому значення вистави. До цього випадку режисера в Александринському театрі не було і навіть не вважалося потрібним його мати». ► АПЛОДИСМЕНТИ

ВИПРАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ (рос. *оправдание сценическое*) — у системі Станіславського — прийоми, за допомогою яких актор переконує глядача у виправданості (або — у вузькому сенсі — реальності) сценічної поведінки. У вузькому значенні — правдива для вистави й приваблива для актора мотивація поведінки, що стає цікавою й для глядача. Недооцінка останньої особливості (*зацікавленості глядача*) є однією з ознак дидактичного театру. ► МОТИВАЦІЯ

ВИПРОМІНЮВАННЯ (рос. *лучеиспускание* и *лучевосприятие*) — у системі Станіславського — термін, запозичений з книги Рібо «Психологія уваги»: прийом налагодження акторського спілкування на ранньому етапі роботи К. Станіславського над системою. Цей прийом готував актора до уважнішого сприйняття партнера, однак для психологічного театру початку XX ст. він виявився надто неконкретним і К. Станіславський відмовився від нього. ► ВЗАЄМОДІЯ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, СПІЛКУВАННЯ СЦЕНІЧНЕ

ВИСТАВА, **СПЕКТАКЛЬ** (англ. *theatrical performance*, нім. *Aufführung, Darstellung, Schauspiel, Spektakel, Theatervorstellung, Vorstellung*; ісп. *representacion teatral;* фр. *representation théatrale*; англ. *theatrical performance, display, show, performance;* біл. *відовішча, прадстаўленьне, шоў, спэктакаль*; угор. *show*; гол. *schouwspel, spektaklo, kijkspel*; італ. *spettacolo*; каталон. *espectacle*; пол. *przedstawienie, widowisko, spektakl*; румун. *spectacol*; серб. *спектакл, представа*) — твір театрального мистецтва, результат творчості режисера і колективу виконавців, адресований глядачам; *спектакль*.

У Давньому Римі слово *spectaculum* вживалося в різних значеннях: *амфітеатр, вид, видовище, вистава, зала, місця для глядачів, диво світу*, *огляд* тощо.

У європейські мови слово *спектакль* прийшло через посередництво французької, з латини в XIV ст.

Словник театру Дж. Патрісії Моблі (Mobley) інтерпретує термін *spectacle* як «декорації, костюми і сценічні ефекти у виставі», тобто зовнішній бік вистави; судячи з посилання на Аристотеля, *спектакль* зіставляється з терміном *opsis*.

У російській мові слово вживається з другої половини XVIII ст., інколи у значенні *театр* (у листі Фонвізіна з Парижа: «есть много других спектаклей; все каждый день полнешеньки»); поряд із цим у Росії вживалися також народні *спертак, спертакли, пистакль*.

В українській мові, поряд зі *спектаклем,* уживаються терміни *видовище, постава, постанова, представлен[н]я, штука* (І. Франко, Г. Хоткевич), *представленє* («Гуцульський рік» — *представленє, представлення (*Г. Хоткевича), *ставлення* (М. Верхацький, П. Рулін), *постановка* (І. Карпенко-Карий, Леся Українка), *штука* (І. Франко, Г. Хоткевич), *ставлення* (М. Верхацький, П. Рулін), *постановка* (І. Карпенко-Карий, Леся Українка) та ін.

Відмінності між термінами стають помітними у процесі аналізу відповідних лексем, на що звертав увагу Патріс Паві: «У французькій мові акцентується ідея репрезентації певної речі <…> у німецькій мові слова *Vorstellung, Darstellung, Auffuhrung* вказують на просторовий образ — *поставити перед* і *поставити там*. При цьому підкреслюється фронтальність і виставляння напоказ театрального продукту для огляду, немов у вітрині, з метою видовищності. В англійській мові *performance* вказує на ідею виконаної дії».

За Законом України «Про театри і театральну справу» (від 09.02.2006, ВВР, 2006, № 22, ст. 199) вистава театральна — це «публічне виконання театральної постановки».

В українському перекладі праці Крістофера Бальме «Вступ до театрознавства» *виставу* і *поставу* пропонується розрізняти: «Спочатку потрібно диференціювати поняття *постава* і *вистава*, які часто плутають чи навіть уживають як синоніми. Під *виставою* розуміють одноразову подію <…> На відміну від цього поняття, *постава* — це театральний художній твір, чи, з погляду семіотики, структура організованих знаків <…> У театральній семіотиці цю структуру називають порізному: *текст* або *система рішень*». Однак, зауважує Бальме, «термінологічна диференціація між поняттями *вистава й постава*, що здійснена тут, у жодному разі не стандартизована».

У XX ст., у зв'язку зі змінами уявлень про виставу як твір, показ якого здійснюється на сценічному майданчику, в театральному мистецтві дедалі частіше вживають терміни *артефакт, видовище, дійство*, а майже безмежне розширення понять *театр і театральність* спричинює врешті те, що Гі Дебор у своїй праці «Суспільство вистави» (1967), уже не відрізняючи мистецтво від життя, пропонує нові дефініції: «вистава — це не сукупність образів, але суспільні відношення між людьми, опосередковані образами»; «вистава — це матеріальна реконструкція релігійної ілюзії».

У старопольському театрі *виставою* (*wystawa*) називалася пишна декорація, або «видовище, в якому домінують декорації і костюми, танці та співи».

Наприкінці XIX ст. термін вживають у значенні *театральна гра*.

Різноманітні визначення терміна *вистава* використовують залежно від форми, жанру, функціонального призначення й контексту:

— *вистави благодійні* — спектаклі, кошти від яких йдуть на благодійні цілі, або дармові вистави для незаможних верств населення; до таких вистав, зокрема, можна віднести практику давньогрецького театру (*теорикон*); дармові вистави та пригощання під час передвиборних перегонів у Римі, частково — *бенефіси*; такі вистави влаштовував і М. Кропивницький та ін.;

— *вільні вистави* (англ. *free act*) — в англійському театрі другої половини XVII ст. вистави для привілейованих глядачів, здійснені в умовах, на які не поширюються цензурні обмеження (приватні, а згодом і клубні вистави);

— *денні вистави* (англ. *matinee*) — спектаклі, показ яких здійснюється вдень (а не ввечері);

— *мікс-медійні* або *мультимедійні вистави* (англ. *mix-media performance*) — видовища, в яких виступ виконавця поєднується з проекцією слайдів, музичними записами тощо; елементи такого театру представлені у творчості Ервіна Піскатора, Леся Курбаса, Сергія Ейзенштейна, Роберта Вілсона та ін.;

— *вистави на підлозі, вистави серед глядачів* (англ. *floor show*) — видовища у нетрадиційному просторі — в нічному клубі, кабаре та ін.;

— *вистави повнометражні* (англ. *full-length play*) — спектаклі звичної тривалості (на відміну від творів в одному акті);

— *вистави рухливі* (лат. *comoedia motoria*) — у давньоримському театрі — *рухлива*, на відміну від *спокійної,* комедія (*comoedia stataria*); так само розрізнялися манери акторського виконання і типи акторів — *actor statarius* (актор нерухомий) і *actor motorius* (актор рухливий); у німецькому театрі середньовіччя *рухливою* (нім. *Bewegungsspiel*) називалася вистава, що відзначалися фізичною активністю виконавців;

— *вистави святкові* (нім. *Bühnenweihfestspiel* — досл. урочиста сценічна вистава) — жанрове визначення опери «Парсифаль» Ріхард Вагнер.

В останні десятиліття термін *спектакль* вживається здебільшого стосовно традиційного театру і політичних шоу. До нових форм театру частіше застосовують термін *перформенс* та інші, що підкреслює нетрадиційний характер видовища.

Уявлення про *досконалу, взірцеву, еталонну* виставу може існувати лише в межах певної театральної системи й обумовленої нею ідеї театральності — адже кожен вид театру висуває власні вимоги стосовно *ідеальної* вистави. ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МІЗАНСЦЕНА, ПАРАТЕАТР, ПОКАЗ, ПОСТАВА, ПОСТАНОВКА, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, ТЕАТР

ВИСТАВЛЕННЯ, ВИСТАВЛЯННЯ — у практиці українського театру — термін, який залежно від контексту вживається і для характеристики роботи режисера (*режисури*), і для процесу прокату вистави. Так, Марко Кропивницький у листі від 29 березня 1892 р. писав: «Російська цензура не дала дозволу її виставляти на кону…»; а в листі від 27.X.1893 р. зазначав: «в Ромні можна виставляти нашу твору…» та «виставити шекспірівські твори». У практиці корифеїв українського театру трапляються й інші похідні словоформи: *виставлена, виставляєм, виставляється на кону, виставляють, вистанова, вистановив, вистановлю, вистановляли спектаклі* тощо. Микола Куліш у листі до Аркадія Любченка від 20 жовтня 1924 р. пише: «Писав п’єсу для сільського театру, а вийшло так, що виставлятимуть в Харкові». Сергій Єфремов у щоденниковому записі від 3 грудня 1926 р. фіксує: «З сучасного безстидства. “Богдана Хмельницького” Старицького в Харкові виставляють так: чотири дії Старицького, а п’яту зробив Варава. Той самий Варава виправляє мову Котляревському в “Наталці-Полтавці”, бо “Возний говорить там паганою (!) мовою”. <…> “Березіль” збирається вистав-

ляти Карпенкового "Саву Чалого"». Петро Рулін у праці «Завдання історії українського театру» вживає «виставлянню п'єс», «виставляння українських п'єс», «одміни поміж способами виставляння традиційних п'єс», «виставлювана п'єса» та ін. ► ВИСТАВА, ПОСТАНОВКА, РЕЖИСУРА

ВИСТАВНИК — в українському театрі кінця XIX — початку XX ст. — учасник вистави, виконавець, виконач. ► АКТОР

ВИСТАНОВА — вистава, постановка; рідковживаний термін («Ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук»; «Вистановили ми увесь укр[аїнський] репертуар» — М. Кропивницький). ► ВИСТАВА, ПОСТАВА, ПОСТАНОВКА

ВІДМІНА, ОДМІНА — термін, який вживається в українському театрі для позначення картини як елемента архітектоніки драми (зафіксовано з 1865 р.) ► КАРТИНА

ВІРА В ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ (рос. *вера в предлагаемые обстоятельства*) — у системі Станіславського — одна з найголовніших умов *перевтілення актора*. «Якщо ви дійдете у своєму мистецтві до правди й віри дітей у їхніх іграх, тоді ви зможете стати великими акторами», — писав К. Станіславський. Головним «збудником» віри режисер вважав дію. «Тільки логічна та послідовна дія, — зазначав він, — збуджує віру в достеменність і правду того, що відбувається на сцені». Актор у власній уяві створює запропоновані обставини й мусить повірити в них, — аби, залишаючись самим собою, діяти та переживати роль відповідно до логіки образу. «Правда, — говорив К. Станіславський, — невіддільна від віри, а віра — від правди». ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ЯКБИ

ВІРТУОЗ (італ. *virtuoso*; фр. *virtuose*; нім. *Virtuose*; англ. *virtuoso*) — артист, який досконало володіє технікою виконавської майстерності. Мода на віртуозів поширюється в театральному мистецтві наприкінці XVII ст., особливо в Італії і Франції, і сягає апогею в першій половині XIX ст. У театрі класицизму віртуозність була однією з найважливіших ознак манери акторського виконання. Однією з форм віртуозності є система зірок і гастролерів. Упродовж XVIII–XIX ст. надзвичайної популярності набувають концерти музикантів-віртуозів, що сприяє поширенню у 1820-х рр. моди на імпровізацію як найвищий вияв віртуозності. Боротьбу з віртуозністю на сцені — в сенсі протиставлення мистецтва гастролерів гармонійності ансамблю — вперше проголошено в Майнінгенському театрі. ► ЗІРКА

В'ЇЗД (англ. *entry*) — у добу середньовіччя урочиста — зустріч короля, що в'їжджає до міста; зазвичай такі в'їзди обставлялися живими картинами та іншими видовищами.

Так, у 1389 р. в'їзд Ізабелли Баварської до Парижа відзначено створенням «зоряного неба» з ангелами й фігурою Богоматері з дитиною. Коли королева проїжджала під аркою, з *Раю* спустилися двоє ангелів, які поклали корону на її голову, супроводжуючи церемонію співом. Коли королева наблизилася до *ешафоту*, збудованого у вигляді замку, розпочався бій лицарів із сарацинами. З декорацій *гаю* з'явилися олень, лев, орел і дванадцятеро дівчат із мечами, які вишикува-

лись поміж оленем і дикими звірами, демонструючи свою готовність зі зброєю в руках захищати *правосуддя*, уособлене королевою. Було представлено також *жива картину* у вигляді крилатого оленя.

У 1431 р., під час в'їзду Генриха VI, на дерев'яному *ешафоті* між собою билися троє дикунів і жінка, а під *ешафотом* було влаштовано фонтан із дармовим вином. На інших *ешафотах* «персонажі, що не говорять» розігрували євангельські сюжети на теми драматичних містерій. Шлях, яким їхав Генрих, був прикрашений алегоричними фігурами, що демонстрували королеві побажання миру та процвітання. Крім того, було споруджено замок, з обох боків якого стояло два генеалогічних дерева із зображеннями родоводу короля.

У 1437 р. в'їзд Карла VII відзначається показом *живих картин* на біблійні сюжети. На окремих майданчиках було споруджено *Рай, Чистилище* та *Пекло,* а також розміщено фігуру архангела Михаїла, що зважував на терезах душі мертвих, та Іоан Хреститель із *агнцем Божим* в оточенні хору співаків, убраних у костюми ангелів. З фонтанів, встановлених неподалік, текли вино та вода.

Під час в'їзду Філіпа Доброго до міста Гент у 1458 р. на майдані виставлено *живу картину* — зображення «хору праведників, що вклоняються Великодньому агнцю». Поруч стояли шестеро молодих дівчат із розпущеним волоссям, шестеро апостолів, шестеро пустельників, шестеро мучеників у червоному вбранні, а також прочани та велетень Христофор. У центрі поміж персонажами розташовувався вівтар із фігурою агнця, з якого точилась кров. Довкола вівтаря стояли ангели зі знаками «страстей» Христових й ангели з кадильницями. Зображення «Бога-Батька» випромінювало світло, в якому літав білий голуб. Перед майданчиком було споруджено фонтан. Щойно король наблизився до живої картини, як з фонтану бризнуло вино, і ангели заспівали, граючи на музичних інструментах.

Під час в'їзду першого французького самодержця, Людовика XI у 1461 р. біля фонтану билися дикуни; в басейні плавали «три гарні дівчини у вигляді сирен, зовсім голі», та звучали світські мотети й пастуші пісні (*bergerettes*). З фонтану лилися молоко, вино та солодкий сік, і «кожний міг пити скільки завгодно». Поруч з *сиренами* грав оркестр. На майданчику розігрувалися «Страсті Христові» (*passion*), після чого було влаштовано гучну сцену полювання з собаками, а також пантоміму на сюжет нещодавньої облоги фортеці, під час штурму якої вороги-англійці зазнали поразки. «І ще, — повідомляє тогочасний документ, — було троє напрочуд гарних, абсолютно голих дівчат, які удавали сирен; і всі милувалися їхніми грудьми, дивитися на які було дуже приємно».

Подібні видовища були пов'язані також із в'їздом до міста Карла Сміливого, перед яким дівчата розігрували *Суд Паріса*. За словами літописця, «ніщо так не сподобалося глядачам, як це видовище». Роль Паріса, судячи з усього, виконував сам король. Таку зустріч влаштовано 1452 р. польському королеві Владиславові, коли він приїхав до Відня.

З нагоди в'їзду до міста Лілль Карла Сміливого у 1468 р. показано «Суд Паріса» з пародійною участю гладкої Венери, худої Юнони й горбатої Мінерви із золотою короною на голові.

У 1473 р. під час свята, влаштованого кардиналом П'єтро Ріаріо у Римі з нагоди приїзду Елеонори Аррагонської, нареченої Ерколе д'Есте, влаштовано бенкет, що тривав сім годин і коштував 20 тис. дукатів. Цей бенкет був кулінарним видовищем, на якому виставлялися їстівні кораблі, фортеці, міфологічні фігури, у тому числі й запозичених із *діянь Геркулеса* (натяк на ім'я нареченого: Ерколе — Геркулес). Прекрасна Венера з'являлася в колісниці, в яку запряжено лебедів, а Цереру везли два вугрі. На сценічному майданчику демонструвалися пантоміми, виконувалися танці німф і боротьба кентаврів.

Під час в'їзду Людовика XII 1498 р. *Людство* зображували міські судді; фігури *Французького народу* та *Радощів* декламували вітальні вірші, а *Заможність* і *Щедрість* демонструвалися на розкішному майданчику. Тоді ж «Братство Страстей» розіграло кілька *живих картин*.

У 1514 р., під час в'їзду Марії Англійської на першому *ешафоті* стояв алегоричний корабель із Вакхом. Біля фонтану було розбито сад із трояндами, в якому гуляли дівчата, що уособлювали *Красу, Радість* і *Добробут*.

У 1530 р., під час в'їзду Елеонори Австрійської, *сатири* танцювали довкола фонтану, а на церковній площі розігрувалася *пастораль-мораліте* (*bergerie moralisee*).

22 червня 1539 р. наречена Козимо I Медичі, Елеонора Толедська, разом з почтом знатних гостей, розміщених на сімох галерах, прибула до Ліворно, де її зустрів архієпископ Пізи. На півдорозі до Пізи її кортеж об'єднався з кортежем Козимо I, і молоді продовжили подорож уже разом. Основні урочистості чекали на молодих у Флоренції, де на шляху процесії влаштовувалися різноманітні архітектурні *перспективи* — тріумфальні арки, класичні фасади, амфітеатри тощо. Крім декорацій, у створенні яких брали участь провідні художники, для церемонії шлюбу були спеціально написані музичні інтермедії, поетичні алегорії та присвяти. Крім бенкетів й офіційних церемоній, під час весілля розігрувалися театралізований *Trionfo* та комедія Антоніо Ланді й Джамбаттісти Джеллі «Il Commodo» («Комод»). Причини такої пишноти були прозаїчні: адже рід Медичі був зобов'язаний своїм пануванням саме потужній агітації під час виборів. І саме з тієї причини у XIV ст. в Римі, на Текстацейській горі та в Агональному цирку під час карнавалу, за законом, влаштовувалися різноманітні ігри. Серед видовищ, які влаштовувались у Колізеї, були кінні перегони, турніри, бої биків та ін. На іграх головував сенатор, який призначав і вручав призи. Витрати на видовища покривалися за рахунок податку з юдеїв.

У 1549 р., з нагоди візиту іспанського короля Філіпа II до Брюсселя, влаштовано процесію, де використовувалися різноманітні машини та пристрої, за допо-

могою яких здійснювався показ Диявола у вигляді величезного бика. Тоді ж був показаний орган, в якому замість труб були прикуті коти, котрі нявчали, коли органіст натискав на клавіші. Попри зовнішньо принадне міфологічне оздоблення, ідейний зміст видовища полягав в оспівуванні чеснот королівської особи. ►
АПОФЕОЗ, КАРТИНА ЖИВА, СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ,ТЕАТР ВЛАДИ, ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ПРИНАГІДНИЙ, ТЕАТР ПРОЦЕСІЙ, ТРІУМФ, ТРІОНФІ

ВОДЕВІЛЬ (фр. *vaudeville*; англ. *vaudeville*; нім. *Vaudeville*; ісп. *vodevil*; пол. *wodewil*, *komedioopera*, *śpiewogra*) — малий комедійний жанр, комедія ситуацій із куплетами і танцями, у якій діалог і дія побудовані на анекдотичній, зазвичай любовній інтризі з плутаниною, переодяганнями і несподіваною розв'язкою. Спектр жанрових коливань *водевілю* — від *фарсу* до *буфонади* та *ліричної комедії*, а за характером музики — від *комічної опери* до *зингшпіля, опери-буф, баладної опери*, *малоросійської опери* тощо. Зазвичай водевіль відносять до підгрупи *легких комедій* (фр. *comédia legere*; англ. *light comedy*; нім. *leichte Komödie*; ісп. *comedia liegera*). До водевільного жанру застосовуються також інші жанрові визначення: *співогра* (пол. *śpiewogra*; чеськ. *spiwohra*), *шпільопера* (нім. *Spieloper*) тощо. Попри надзвичайне поширення *водевілю*, його усталене місце в репертуарі театрів викликає зневажливе ставлення з боку *поціновувачів*, хоча «ґенеза цього жанру проста тільки з першого погляду» (Петро Рулін).

Назва жанру відома з XV ст. (від *Vau de Vire* — долини р. Вір у Нормандії, де у XV ст. поширилися народні жартівливі пісні — *водевіри*); очевидно, у XVI ст. *водевір* трансформувався у *водевіль* (*vaix de ville*) — *міські голоси* (вперше термін засвідчено 1575 р.).

Поступово *міські голоси* перетворилися на пісні-куплети з рефреном, що починаючи з XVII ст. використовувались у парадах ярмаркових театрів, вистави яких зазвичай носили дивертисментний характер. Врешті *міські голоси* виокремилися в самостійні *п'єси-водевілі*, сюжети яких сформували основи комічної опери.

На термінологічному рівні водевіль не завжди легко відрізнити від деяких різновидів комедії, що спираються на подібні принципи побудови сюжету. Передусім — від *комедії ситуацій* (фр. *comédia de situation*; англ. *situation comedy*; нім. *Situationskomödie*; ісп. *comedia de situaciones*) — п'єс, що їм притаманні радше дія у швидкому темпі та заплутана інтрига, ніж глибина характерів; від *комедії інтриги* (фр. *Comédia d'intrigue*; англ. *comedy of intrigue*; нім. *Intrigenstück*; ісп. *comedia de intriga*) — граничного вияву комедії ситуацій, де персонажі окреслені лише приблизно, однак численні сплески дії створюють ілюзію безперервності дії («Витівки Скапена»). Зазвичай це галантні любовні новели, дуже заплутані й ускладнені низкою перепон з несподіваними поворотами та поцілунком закоханих у фіналі; сюжетна лінія вельми складної конфігурації стрімко прокладається між вихідною ситуацією (закоханість) і фіналом (щасливе весілля). Власне, водевіль і є музичною комедією ситуацій.

Остаточне формування жанру водевілю відбулося у Франції, під час революції 1792 року, коли в Парижі група акторів «Комеді Італьєнн» створила театр «Водевіль», у репертуарі якого домінував саме цей жанр, із доволі відчутною політичною орієнтацією. Невдовзі відкрилися «Театр трубадурів», «Театр Монтенсьє», «Малий театр водевілю», «Театр учнів водевілю» та інші театри, на сценах яких виставлялися здебільшого водевілі з політичним забарвленням. Так, 23 брюмера 1799 року у «Театрі трубадурів» виставлявся революційний водевіль «День в Сен-Клу, або 19 брюмера», головним героєм якого був гвардієць Сан-Фасон, який розігнав законодавчий корпус; народ радів, а його представники — виноторговець Лапінт і галантерейник Жіруетта — виспівували бонапартистські куплети. Цього ж дня у театрі «Водевіль» йшов водевіль шести авторів «Флюгер у Сен-Клу» за мотивами революційних подій 19 брюмера; його головним героєм був трактирник Турнікет, відданий шанувальник народного улюбленця — генерала Бонапарта. З'явилися водевілі, у яких оспівувалися перемоги революції: «Після повернення», «Ще один день кюре» Роде і Дефонтена (1793) та ін.

Значне місце у водевільному репертуарі відводилося бравим солдатам й офіцерам («Дівчина-солдат» Дефонтена, «Французькі полонені у Льєжі» Гільмена, «Французький полонений» анонімного автора та інші *батальні водевілі*, як їх називає історик театру цієї доби К. Державін).

Інколи революційні водевілі, комічні опери й комедії, вдаючи висміювання монастирських звичаїв, насправді лише лоскотали нерви глядачів пікантними ситуаціями: так, у комедії Ложона «Монастир, або Плоди характеру і виховання» змальовувалася монастирська шкільна система; водевіль Демотора «Маленький дяк» присвячений пригодам двох закоханих у монастирі; в анонімній п'єсі «Монастирські витівки» відтворювались монастирські звичаї, включаючи пиятику, вечірки, інтрижки між ченцями і черницями; у п'єсі Люміне «Висміяна богомолка» виводиться жінка-Тартюф; у комічній опері Еннекена «Гра вчотирьох» зображені веселі походеньки в монастирі двох офіцерів, переодягнених черницями; у водевілі Піго Лебрена «Драгуни і бенедиктинки» також розповідається про пригоди молодого драгунського офіцера в жіночому монастирі. Деякі водевілі пародіювали навіть біблійні тексти: так, у творі Мартенвіля «Ной, або Знову заселений світ» розповідалося про дітей Ноя, Сима і Яфета, які перед початком потопу взяли з собою до ковчега своїх коханок і ховали їх від батька під час плавання.

У цілому, однак, водевільні вистави задовольняли революційні очікування глядачів: на виставах патріотичних водевілів публіка виспівувала разом із акторами куплети, влаштовувала демонстрації тощо. Майже одночасно «Товариство захисників єдиної і неподільної Республіки» виступило з вимогою заборони вистави «Цнотлива Сусанна» в театрі «Водевіль», посилаючись на те, що деякі репліки в тексті п'єси викликають оплески монархічно настроєних глядачів. Так само резонансною стала п'єса Леже «Автор на годину» у театрі «Водевіль»; у ній ви-

сміювався Шеньє та його успіх у революційно налаштованої публіки, що врешті призвело до скандалу й урочистого спалення примірника твору.

Після поразки революції водевіль втрачає патріотичний пафос і сатиричну спрямованість, а гострота і злободенність остаточно витісняються розважальними елементами. Ці зміни канонізував найпопулярніший автор водевілю — Ежен Скріб, який, починаючи з 1811 р. написав понад 150 п'єс для маленьких театрів водевілів у жанрі *анекдотичної комедії* та *комедії-водевілю:* «Ніч у казармах Національної гвардії» (1815); «Новий Пурсоньяк» (1817); «Ведмідь і паша» (1820); «Секретар і Кухар» (1821); «Шарлатанство» (1825) та ін.

Російська публіка вперше побачила водевіль під час гастролей французької трупи в Петербурзі (1800–1802) й у Москві (з 1806). Однак Іван Франко початки водевілю відшукує ще раніше: «При кінці XVIII в. здобув собі в Росії чималу популярність водевіль — легка, сентиментальна комедія зі співами, на теми з сільського життя. Початок дала тут цариця Катерина, та найпопулярніший в тім роді був "Мельник-колдун" Аблесімова, в котрім мусимо бачити один із взірців "Наталки Полтавки" Котляревського. Обік Аблесімова годиться згадати многопишущого, хоч і не талановитого, князя Шаховського, головно через те, що він один із перших виводив на сцену фігури українські». Водночас Франко залишив і власне визначення водевілю: «легка, сентиментальна комедія зі співами».

Саме кн. Шаховський був одним з найяскравіших тодішніх водевілістів. 23 вересня 1815 р. у Петербурзі, в Малому театрі, відбулася прем'єра його водевілю «Урок кокеткам, або Липецькі води». Пушкін жартома називав цей день початком нової доби, — адже саме ця вистава ствердила на російській сцені новий жанр, а саме легку комедію у віршах. Комедія, або, як називав її Л. Гроссман, *сценічний пасквіль*, користувалась шаленим успіхом.

Поширення водевілю відбувалось у часи, коли на сцені панувало різноманіття театральних жанрів і форм: існував поділ *комедії* на *високу, легку* й *анекдотичну*; *балету* — на *пантомімний, чарівний, комічний, романтичний, героїчний* і навіть *трагічний*; *опери* — на *ліричну, історичну, комічну, оперу-водевіль*, *оперу із великим спектаклем, чарівну оперу з хорами, польотами, перетвореннями і танцями* або ж *із балетами, еволюціями і чудовим спектаклем*. Один з таких громіздких творів називався на додачу ще й *російським твором*. Ці основні види спектаклів доповнювалися *мелодрамою*, *міфологічним видовищем*, *інтермедією-дивертисментом* та *історичною драмою з танцями*. Але, всупереч усім ідеологемам, безперечно мав рацію О. Пушкін, коли в «Арапі Петра Великого» писав: «Держава розпадається під грайливі приспіви сатиричних водевілів». Тогочасний водевіль, та ще й запозичений з революційної Франції, став ледь чи не вісником свободи.

Однак уже невдовзі ставлення до водевілю змінилось і набуло доволі дискримінаційного характеру. Так, у комедії «Лихо з розуму» О. Грибоєдов писав про «метод» створення водевілю: «Однако ж я, когда, умишком понатужась, Засяду, часу

не сижу, И как-то невзначай, вдруг каламбур рожу, Другие у меня мысль эту же подцепят, И вшестером, глядь, водевильчик слепят, Другие шестеро на музыку кладут, Другие хлопают, когда его дают».

Відтак поряд із *розважальним водевілем*, який, безперечно, домінував на сцені, стали з'являтися *водевілі соціально орієнтовані*. Так, у водевілі Федора Коні «Петербурзькі квартири» (1840) висміювався Ф. Булгарін; водевілі «Дочка російського актора» Григор'єва 1-го (1844) й «Актор» М. Некрасова були наближені до звичаєвої комедії тощо.

Як вважають українські дослідники А. Близнюк і А. Волков, уже на початку XIX ст. формується розгалужена жанрова система водевілю та з'являються такі його жанрові різновиди, як *полемічний водевіль*, *побутовий водевіль*, *водевіль характерів*, *водевіль ситуацій*, *водевіль з переодяганням* і т. ін. Крім того, відбувається й жанрова модифікація в межах національних культур.

Так, у Росії з'являються *інтермедія-водевіль-балет* («Зустріч іменинника», Н. Кубішта, О. Верстовський, 1825 р.); власне *водевіль*; *опера-водевіль* (містить увертюру, самостійні вокальні, інструментальні й танцювальні номери, а також заключні куплети — т. зв. *водевіль*; приклад — «Козак-стихотворец» О. Шаховського, «анекдотическая опера-водевиль»); *жарт-водевіль*, *водевіль з куплетами* (комедія-мініатюра з невеликою кількістю музичних номерів); *фантастичний водевіль, водевіль-анекдот*; в Україні — *трагікомічний водевіль*, *водевіль-малюнок* (*малюнок-водевіль*), *комедія-водевіль* (комедія з ознаками сатири та ускладненою інтригою; в ній менше вокальних номерів, відсутні увертюра і фінальний *водевіль*) та ін.

У другій половині XIX ст. водевіль майже цілком витісняється зі сцени, поступаючись місцем *опереті*, що стає «взірцем гарного настрою й галантності». У розвитку останньої в цей час визначаються два основні напрями: твори віденських класиків тяжіють до мелодрами, тоді як у берлінському відгалуженні переважає фарсовий, або водевільний сюжет. Попри легковажність *оперети*, навіть Ф. Ніцше оперету Оффенбаха «Орфей у Пеклі», що інтерпретували сучасники як паплюження «священної і славної античності», назвав «*найвищим виявом духовності*».

За жанровими ознаками оперета XIX ст. наближена до комічної опери, однак опереті властива більша увага до розмовного діалогу.

У мистецтвознавстві поширеною є думка про те, що витоки оперети слід шукати у французькому ярмарковому театрі, німецькому зингшпілі, а також у «чарівних фарсах», бурлесках, комічній опері та кафешантані Франції. Творцями жанру вважаються композитори Флоримон Ерве і Жак Оффенбах.

Ерве спершу трактував оперету як невеличку *музично-сценічну мініатюру* — *театральну пародію*, в якій пантоміма поєднується з ексцентрикою, буфонадою й елементами сатири. Згодом він створив пародії на багатоактні твори «Прострілене око» (1867, пародія на «Вільгельма Телля» Россіні); «Гільперик» (1868, пародія на лицарську драму); «Маленький Фауст» (1869, пародія на «Фауста» Гуно) та ін.

Оффенбах розширив межі жанру за рахунок лірико-комедійних мініатюр та творів із розгорнутим сатиричним сюжетом. Так, в опереті «Орфей у Пеклі» (1858) він висміював звичаї католицької церкви; у «Прекрасній Єлені» (1864) використав міф про троянську царицю для сатиричного зображення вищих кіл Другої імперії; у «Синій бороді» (1866) на сучасний лад інтерпретувалася давня лицарська легенда. Дещо іншу структуру він запропонував в опереті «Паризьке життя» (1866), дія якої розгортається під час Всесвітньої виставки.

На відміну від злободенних оперет Оффенбаха оперети Шарля Лекока спираються на лірико-романтичні сюжети («Зелений острів», 1872; «Донька мадам Анго», 1873; «Жирофле-Жирофля», 1874) або на галантні сюжети театру бароко і рококо («Маленька наречена», 1876; «Маленький герцог», 1878).

Наприкінці XIX — на початку XX ст. водевіль стає постійним жанром у *театрах вар'єте*, *ревю* та *мюзик-холів*. Усі ці жанрові різновиди охоплює термін *музична комедія*, що вживається стосовно таких музично-театральних жанрів, як *опера-буфа, оперета, комічна опера, зингшпіль, тонадилья, водевіль* та ін.

В українському театрі XIX — початку XX ст. користувалися популярністю водевілі «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» Д. Дмитренка (шутка-водевіль на 1 дію); «Один порадував, другий утішив» А. Ващенка-Захарченка (водевіль, 1857); «Помирились» М. Кропивницького (комедія-водевіль на одну дію, 1869); «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання» (водевиль в І действии, 1872); «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького (водевіль, 1881); «По-модньому, або Якби не Турнюри, не здихалися б мацапури» М. Старицького (водевіль, 1887); «Дійшов до розуму» М. Кропивницького (водевіль в 1 дії, 1909); «По Мюллеру» Олександра Олеся (водевіль, 1910) та ін. У цьому жанрі розрізняли: *водевіль-дивертисмент* («водевіль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» — М. Кропивницький, 1889); *водевіль малоросійський* («малорос[сийский] водевиль» — Г. Квітка-Основ'яненко, 1831); *водевіль з перевдяганням* (жанровий різновид водевілю, побудований на плутанині, що пов'язана з переодяганням); *водевіль трагікомічний* («Помирились, або Котюзі по заслузі»; трагікоміческій водевіль в 2 д., 1899); *водевіль чарівний* («17 января 1862 года в волшебном водевиле "Сумбурщица жена, или Со всем прибором сатана" танцевали Васильченкова и Аведиков» — М. Черняєв, 1889) та ін.

Інтерес до музичної комедії та водевілю істотно посилився на початку XX століття. «І скрізь тепер зацарила французька оперетка та фарс (близька рідня кафешантанів) — від Петербурга до Тифліса…», — писав 19 грудня 1900 р. у листі до Бориса Грінченка Марко Кропивницький.

У XX ст. традицію водевілю в Україні розвивають І. Кочерга, І. Чолган, Ю. Мокрієв, В. Щоголів та інші драматурги; у Росії — О. Файко, В. Шкваркін, В. Катаєв, І. Ільф і Є. Петров, В. Масс і М. Червінський, О. Вампілов та ін. ► КОМЕДІЯ З ПЕРЕВДЯГАННЯМ, ОПЕРЕТА, ОПЕРЕТКА, ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ

ВОКЗАЛ, ВОКСАЛ, ВОКСХОЛ (англ. *Vauxhall*) — термін походить від назви невеличкого маєтку поблизу Лондона, що у 1660-х рр. належав Воксу де Броте; за іншим джерелом (словник М. Фасмера), походження терміна пояснює прізвище Джейна Вокса (Jane Vaux), власника парку розваг у передмісті Лондона, де у 1660 р. розкинувся перший сад розваг, пристосований для різноманітних забав: танців, маскарадів, феєрверків, малих театральних форм тощо.

У XVIII ст. ідея влаштування *воксалів* дістає поширення в багатьох країнах Європи. Особливою популярністю користувався Воксал у Парижі, що його створив у 1767 р. італійський піротехнік Торре; тут здійснювалися вистави з використанням піротехнічних ефектів — «Виверження Везувію», «Кузня Вулкана» тощо; тут знаходився і музей вощаних фігур Курциуса.

У першій половині XIX ст. воксали з'явилися також в Америці (Нью-Йорк).

У Росії перший воксал створив у 1760-х рр. антрепренер Мельхіор Гроті, в Москві, поблизу Донського монастиря, в орендованому з цією метою саду графа Петра Трубецького. У 1774 р., після пошесті чуми, цей монастир почав утримувати князь Уваров, взявши собі за компаньйона Гроті, й разом з ним орендував для нового Воксалу будинок графа Салтикова на вул. Тверській. Але тут не вистачало садового простору, тому через деякий час вони винайняли у Салтикова його приміський будинок. Упродовж усього літа «були тут публічні зібрання для шляхетних, двічі на тиждень влаштовувалися бали та представлялися театральні пієси». З 1793 р. в Петербурзі користувався особливою популярністю воксал в Наришкінському саду. ► ТЕАТР ПАРКОВИЙ

ГАЗЕТА ЖИВА (англ. *Living Newspaper*) — один з жанрів *принагідної драматургії* й *агітаційного театру*, що дістав поширення у виступах «Синьої блузи» та інших агітаційно-пропагандистських колективів.

Першу *живу газету* було створено в 1912 р. у Франції, коли, за повідомленням преси, «директорові театру Атене Девалю спала на думку ідея давати кожного дня публіці "Газету, що говорить". Він показує її перед п'єсою: кілька красивих жінок і молодиків коментують у дотепних віршах найновіші події. Були представлені всі рубрики великої газети, і кожна ведеться іншим поетом-хронікером. *Газета, що говорить* — це фактично <…> спрощений <…> *огляд*, який має в даний момент у Парижі колосальний успіх».

В Україні *жива газета* відома з 1919 року. Широкого розголосу набув показ живої газети, що відбувся 24 грудня 1920 р. в приміщенні конотопських залізничних майстерень. У листопаді 1927 р. в Києві було створено «Театр-газету» («ТЕГАЗ»). Цілком органічно в цей жанр вписалися й спроби *охудожнення* (*артизації*) промов вождів. Так, відомо, що видатний театрознавець Вс. Чаговець інсценував доповідь Сталіна на XVII з'їзді ВКП (б) (1934 р.).

У Москві першу професіональну *живу газету* — «Синю блузу» — створено у 1923 р., у Московському інституті журналістики. Як писав Сим. Дрейден, це були

«спроби перенести на клубну сцену прийоми *musik-holl'a і кафе-шантана*»: граничний професіоналізм, ексцентризм, гра з глядачем. <…> У Москві "Синя блуза" <…> демонструє свою роботу в 75 пивних і ресторанах Моссельпрому»; і далі: «глядачеві, який дивиться на газету між 6 і 7 пляшкою пива, — інакше підносити політграмоту і не можна». До цього автор додає такий висновок: «*жива газета* — здорове *політ.-кабаре*». Аналогічне явище розвивається в середині 1930-х рр. і в інших країнах; приміром, в Америці розгорнувся рух так званих *робітничих театрів*, який об'єднав понад триста аматорських театральних колективів, однією з форм роботи яких були *живі газети*.

Структура програм живих газет будувалась відповідно до структури звичайної газети: передовиця, маленький фейлетон, стаття політичного, професійного чи побутового характеру, огляд, поштова скринька і, нарешті, оголошення. ► ДРАМА ПОЛІТИЧНА, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ГАЛА-ВИСТАВА (фр. *gala* — урочистий, пишний; англ. *gala concert; gala performance*; нім. *Festkonzert, Galla*; ісп. *gala*) — великий святковий концерт або вистава; зазвичай заключна вистава фестивалю, в якій бере участь значна кількість виконавців. За німецьким «Лексиконом театру» (1841), термін *Galla* в такому значенні відомо з XVI ст.; у Польщі — з 1780-х рр. ► ТЕАТР ФЕСТИВАЛЬНИЙ

ГАМАРТІЯ (від грец. *hamartia* — помилка; фр. *hamartia*; англ. *hamartia, tragic pride, tragic error*; нім. *Hamartia*; ісп. *hamartia*) — поняття, що його увів в обіг Аристотель у «Поетиці»: ненавмисна помилка, що ставить героя у конфліктні стосунки з оточенням; порушення героєм моральних або соціальних норм, унаслідок якого відбувається його зіткнення з оточенням і подальше протистояння (Едіп, який убив батька; Фієст, який з'їв власних дітей тощо). Помилка не є обов'язковою умовою трагедії; проте кращі трагедії, за Аристотелем, належать саме до цього типу. Поняття трагічної помилки (*error*) використовували у своїй практиці діячі єзуїтського театру, Гегель та ін. За В. Волькенштейном, *драматична провина* — це порушення норм певного *побуту*; *трагічна провина* — порушення абсолютних законів. В українській та російській мовах термін уживається рідко; натомість побутують терміни *трагічна помилка, провина, вада*. ► ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ГАМОС (англ. *gamos* — слово; походить від грец. *gamos* — весілля) — в античному театрі це романтичні кінцівки комедій, у яких після щасливої розв'язки, анонсованої у Пролозі, відбувається весілля або інший *happy end* з бенкетом, піснями тощо. ► РОЗВ'ЯЗКА, ФІНАЛ

ГАНАМІЧІ (япон. *дорога квітів*; рос. *ханамити*; англ. *joy-plank; runway*) — в японському театрі ляльок Дзьорурі та в театрі Кабукі — поміст; додатковий сценічний майданчик, який з'єднує сцену із залою для глядачів. *Дорога квітів* остаточно сформувалася близько 1740 року. В європейському театрі ганамічі вперше використано в 1910 р., у виставі-пантомімі «Сумурун» за мотивами «Тисячі й однієї ночі», здійсненій Максом Райнгардтом в Німецькому театрі. На тлі

іронічно стилізованої «самаркандсько-бухарської розкоші костюмів» і «застиглої музики» сценічних конструкцій (нагромадження стін, мінаретів, драбин, залів, шовкових завіс, килимів, східних базарів, гнучких босоногих дівчат у браслетах, зеленоголових євнухів, темношкірих слуг з віялами тощо) розгортався сюжет з утечами і переслідуваннями, поєдинками та палким коханням. Невдовзі після прем'єри відбулися тріумфальні та комерційно успішні гастролі цієї вистави столицями світу — зокрема, у Нью-Йорку та Парижі. Відтоді ганамічі застосовується у практиці європейського театру. ► ТЕАТР КАБУКІ

ГЕГ (англ., фр., нім., ісп. *gag* — трюк, жарт, вигадка; прикол) — термін, запозичений театром із американського кінематографа; комедійний прийом, в основу якого покладено очевидну нісенітницю. Прикладом може слугувати людина, яка під час пожежі носить воду решетом. У німому кіно існувала спеціальна група людей — *гегменів*, до обов'язків яких входило вигадування гегів. Гегом називаються також будь-які *пристосування*, вигадані виконавцем у процесі імпровізації. Виконавець гегів називається *гегстером* (англ. *gagster*). У технологічному сенсі *гег* можна порівняти з прийомом *лацці* в італійській комедії масок. ► БУФ, КОМЕДІЯ, КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА, ЛАЦЦІ, ПРИСТОСУВАННЯ АКТОРСЬКЕ

ГЕРОЙ, БОГАТИР (від грец. *heros* — напівбог; англ. *hero;* пол. *bohater*; укр. *богатир*) — у давньогрецькій міфології та драматургії, створеній на її основі — напівбог, воїн або громадський діяч, який здатен впливати на людей навіть після своєї смерті; *персонаж*, піднятий до рівня божества; *протагоніст* у п'єсі або виставі.

У теорії архетипів героєм називається персонаж особливого рангу, що усвідомлює своє покликання і здійснив мандрівку до потойбічних сфер й осягнув істину (інколи — розплатившись за це стражданнями або ж навіть смертю). У мистецькому творі герой — дійова особа, що має виразні риси характеру й поведінки, виявлені у ставленні до інших дійових осіб і життєвих обставин.

Аристотель у «Поетиці» визначив основні типи героїв, яких, на його думку, мусить зображувати мистецтво: «кращих за нас, або гірших, або таких, як ми. <…> В цьому й полягає відмінність між трагедією та комедією, — остання воліє відтворювати образи людей гірших, ніж наші сучасники, а перша — кращих».

Гегель в «Естетиці» розрізняє три типи героїв: *герой епічний*, розчавлений долею у битві із силами природи (Гомер); *герой трагічний* (який несе в собі пристрасть і прагне дії, що стає для нього трагічною (Шекспір); *герой драматичний*, який намагається примирити свої пристрасті з необхідністю, нав'язаною йому зовнішнім світом, і таким чином уникає загибелі.

З XIX ст. героєм називають як *трагічного*, так і *комічного* персонажа — він втрачає свій міфічний характер, стаючи *головною дійовою особою*. Інколи героєм називають лише *позитивного героя*, а *негативного — персонажем* або *антигероєм*.

Нортроп Фрай у праці «Анатомія критики», уточнюючи класифікацію Аристотеля, запропонував такий підхід: на його думку, літературні твори «можуть

бути класифіковані не за моральною ознакою, але відповідно до здатності героя на дію, що може бути більшою, меншою або приблизно дорівнювати нашій власній. <…> Якщо герой перевершує оточення за своїми якостями, то він — божество, і розповідь про нього є міфом у звичайному значенні слова, тобто розповідь про бога. <…> Якщо герой перевершує людей і власне оточення за ступенем, то це — типовий герой переказу; вчинки його чудесні, однак сам він зображений людиною. <…> Якщо герой перевершує інших людей за ступенем, але залежний від умов земного існування, то це — вождь. Він наділений владою, пристрастю та силою виразу. <…> Це герой високого міметичного модусу, передусім — герой епосу і трагедії. <…> Якщо герой не перевершує ні інших людей, ні власного оточення, він є одним із нас. <…> І це герой низького міметичного модусу. <…> Якщо герой нижчий за нас силою та розумом — настільки, що в нас складається враження, нібито ми згори спостерігаємо видовище його несвободи, поразок й абсурдності існування, тоді цей герой належить іронічному модусові».

Наприкінці XVIII ст. в європейському театрі склалася більш-менш чітка система амплуа, яка групувалася довкола *героя* — тобто виконавця головних ролей у трагедіях. *Амплуа героя*, у свою чергу, залежно від жанрової системи, диференціювалося на *героя-резонера, драматичного коханця, героя-фата, героя-неврастеніка, характерного героя*; вікові різновиди амплуа — *молодий герой, герой похилого віку* тощо. У 1920-х рр. в СРСР народилося амплуа *соціального героя* (Гай — «Мій друг» М. Погодіна). Найдетальніше було диференційовано *амплуа героя-коханця* (ролі гарних, розумних, шляхетних закоханих юнаків або молодих чоловіків), що мало такі різновиди: *герой-коханець*, *комічний (або комедійний)* коханець; *салоновий коханець*; за функцією в сюжеті розрізнялися також *перші* й *другі коханці*.

У системі Мейєрхольда амплуа героя описується таким чином: необхідні дані актора — зріст вищий за середній; ноги довгі; обличчя одного з двох типів — широке або вузьке; середній розмір голови; шия довга; плечі широкі, талія і стегна середні; виразні руки; великі очі; сильний голос із великим діапазоном і багатством тембрів (баритон із тяжінням до басу). Приклади героя — Едіп-цар, Карл Моор, Макбет, Брут, Гіполіт, Дон Жуан (Пушкін), Борис Годунов. Функція героя — подолання трагічних перешкод у плані патетики.

В індійській теорії драми розрізняють сорок вісім типів героїв, серед яких — *Dhiralalita, Dhiracanta, Dhirodatta, Dhiroddhata* та ін. ► АМПЛУА, АНТИ БОГАТИР, ГЕРОЙ

ГІБРИС (грец. *hubris, hybris* — зухвальство, нахабство) — у трагедії — різновид *гамартії*; трагічна помилка героя, через що він гине (у «Персах» Есхіла — рішення царя Ксеркса йти війною проти греків; у «Королі Лірі» Шекспіра — рішення короля розділити королівство між спадкоємцями). ► ГАМАРТІЯ

ГІНЬЙОЛЬ (фр. *Guignol*, пол. *Guignol, makabreska*) — у Франції, починаючи з 1818 р., театр, який спеціалізується на виставах, в основі яких є зображення злочинів, лиходійств, катувань тощо. Назва театру походить від персонажа францdenь-

кого театру верхових (ручних) ляльок, який народився наприкінці XVIII ст. Маску Гіньйоля створив директор Ліонського театру ляльок Л. Мурге (1745–1844), який водночас був й автором перших п'єс з участю Гіньйоля — життєрадісного, дотепного і цинічного ліонського кустаря, який, як і його постійний партнер Н'яфрон, говорив на місцевому діалекті. Початково вистави з участю Гіньйоля були насичені елементами політичної та побутової сатири, однак невдовзі цей персонаж опинився в центрі присвяченого йому жанру, а ще за півтора десятиріччя — також і типу театру. У 1899 р. в Парижі постав театр «Гран Гіньйоль», на сцені якого виставлялися інсценівки детективів, бульварних романів, твори Едгара По та ін.; у 1925 р. тут показано виставу «Кабінета доктора Калігарі», що входила до репертуару театру експресіонізму. Лесь Курбас, порівнюючи гіньйоль із «головними державними дійствами», охарактеризував цей вид театру як «такий сорт спектаклів, де показувалися убивства королів, убивства, які криваво й дуже жорстоко відбуваються; тут нагромаджені моменти, які не виявляють ні соціальної, ні психологічної, ні філософської теми, а просто нагромадження сильних засобів впливу на психіку глядача». ► БУФОНАДА, ДІЙСТВО ГОЛОВНЕ Й ДЕРЖАВНЕ, МЕЛОДРАМА, ФАРС

ГІПОДРОМ (грец. *hippodromos*, від *hippo* — кінь, і *dromos* — хід, біг) — у Давній Греції місце для кінних змагань; ристалище. У Греції на гіподромах влаштовувалися перегони, у Римі — бестіарії, у Візантії — покази фольклорних п'єс між спортивними змаганнями та ін. ► ЦИРК

ГІСТРІОН (від лат. *histrio*, *histrionis* — актор, шахрай) — у давньоримському театрі виконавці, запрошені з Етрурії до Риму. Вперше сценічні ігри у Римі згадуються у 364 р. до н. е., під час мору, коли для умилостивлення богів спочатку було влаштовано *лектистернії* (*Lectisternium* — божа трапеза), а потім сценічні ігри, що їх Тит Лівій охарактеризував як «справу для воїнського народу небувалу, адже до того часу єдиним видовищем були кінні перегони в цирку».

Актори (*ludiones* — гравці), запрошені з Етрурії, виконували танці «без будь-яких пісень і дій». Розвага настільки сподобалася римлянам, що вони й собі запозичили її, а невдовзі, коли забава стала звичною, дали місцевим умільцям ім'я гістріонів. Етруською мовою виконавці звалися гістерами, а слово *histrio* у Стародавньому Римі застосовувалось і до акторів, і до шахраїв. Невдовзі гістріони перетворили гру на ремесло — представники якого, щоправда, вважалися «заплямованими», тобто неповноправними громадянами, і почали виконувати *сатури*. «Утім, — зауважує Лівій, — ігри ці мору не зупинили, на що, здається, замовники ігор і не розраховували, адже реальна роль, яку вони відводили іграм, була іншою».

У 206/207 рр. до н. е. римський сенат подарував *скрибам* (*scribae* — письменникам) та *гістріонам* (акторам) право зібрань і спільних відправ у храмі Мінерви, що можна вважати початком мистецьких професіональних спілок.

Акторська діяльність у Римі позначалася грецьким словом *thymelicus* або ж *actor* і *actrix* (актор і актриса); *histrio, histrionis* — гістріон, шахрай; *joculator* — йоку-

лятор, розважальник; *scaenicus* — той, що діє на сцені; *scurra* — щось на кшталт скомороха; *ludiones* — найширший термін (досл. гравці).

Акторське виконання в Римі позначалося термінами *actus histrionum* (гра гістріона, акторська гра, сценічна гра), *ars ludicra, histrionalis i histrionia* (мистецтво гістріонів, театральне мистецтво), *ludo, lusi, lusum, lusere* (грати, танцювати, грати на сцені), *ludis circensibus* (виставлятися на сцені) та ін.

У IX–XIII ст. назва *гістріон* застосовується до оповідачів, музикантів, танцюристів, співаків, гімнастів і дресирувальників. Десь у XII–XIII ст. із загальної маси гістріонів виокремлюються *буфони* (*bufones, truhanes, albardanes*), на яких поширюється мода при королівських дворах і в палацах вельмож. ► АКТОР, БЛАЗЕНЬ

ГОПАКЕДІЯ, ГОПАКОМЕДІЯ, ГОПАКОКОМЕДІЯ — в українському театрі кінця XIX ст. — зневажливе визначення комедій з танцями. ► ДРАМА ЕТНОГРАФІЧНА, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ГРА (лат. *Ludus*; фр. *jeu*; нім. *Spiel*) — діяльність на межі вигадки й реальности, що моделює певні життєві процеси. Загалом ознаками гри вважаються: ізольованість, самодостатність, модельованість, упорядкованість; ілюзорність. Важливим елементом гри є травестія, — включно з переодяганням, зміною масок, упізнаванням тощо. У Стародавньому Римі та у середньовічній Європі грою називалося театральне або будь-яке інше видовище. У поетиках шкільного театру для визначення гри інколи використовували латинський термін *actio.* В Україні XIX ст. відомо терміни: *гра — ігра — грище; вертепна гра; лялькова гра; моральна гра (мораліте); пасійна гра (Великодня драма); школярська гра (шкільна драма)* та ін. ► АКЦІЯ

ГРА ВЗАГАЛІ (рос. *игра вообще*) — у системі Станіславського — зовнішні прийоми для передачі почуттів і психічних станів, що їх використовує актор тоді, коли він не діє цілеспрямовано у запропонованих обставинах. Гра взагалі — це *приблизна гра*, спрямована на експлуатацію акторських емоцій та штампів, що в результаті призводить до награності. Утім, на практиці це надзвичайно поширений прийом. «Щоденно в усьому світі, — писав К. Станіславський, — сотні тисяч акторів <…> охоче використовують ремісниче *взагалі* <…> Чи багато вистав у світі грається щоденно за лінією внутрішньої сутності, як того вимагає достеменне мистецтво? Десятки. Чи багато вистав грається щоденно не посутньо, а за принципом *узагалі*? Десятки тисяч. Тому не дивуйтесь, якщо я скажу, що в усьому світі щоденно сотні тисяч акторів працюють у стані внутрішнього вивиху, систематично створюючи в себе неправильні, шкідливі навички». Тобто гра взагалі є поширеною сценічною практикою, повсякденною реальністю театру, якій протиставляв свій театр К. Станіславський.

ГРА НУТРОМ (рос. *игра нутром*) — у системі Станіславського — «грати, як бог на душу покладе». Станіславський не заперечував *гри нутром* у П. Мочалова та інших видатних акторів, однак вважав, що самі актори *нутра* «поступово відходять у сферу переказів». Г. О. Товстоногов вважав, що «сутність школи пере-

живання — гра нутром; головне — нерви, темперамент, емоції, достеменність переживань; зовнішнє відкидається, вважається фальшивим». На думку Вс. Мейєрхольда, «*нутро*, *переживання*, будучи, по суті, одним і тим самим явищем, відрізняються лише у методах, за допомогою яких вони досягаються: перше за допомогою наркозу, друге — гіпнозу». ► ПЕРЕВТІЛЕННЯ

ГРА СНІВ, ДРАМА СНІВ, П'ЄСА СНОВИДІННЯ (англ. *dreamplay*) — фантастична драма, що нагадує сновидіння, де дія відбувається в нереалістичній атмосфері, а змістом є серія не пов'язаних між собою сцен. Назва походить від п'єси «Гра снів» А. Стріндберга. Враховуючи подвійне значення англомовного терміна *play*, термін може бути перекладений і як *гра снів*, і як *п'єса снів*. ► ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ, ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ

ГРА СЦЕНІЧНА (лат. *Ludi scaenici, ludus scaenicus, scaenicos ludos*; фр. *Jeu*; нім. *Spiel*) — виконавська діяльність, спрямована на наслідування дійсності в межах певної системи правил (умовностей). Діяч єзуїтського театру Франциск Ланг у «Міркуваннях про сценічну гру» (1727) залишив таке визначення: «Сценічною грою я називаю відповідний (до кожного конкретного випадку) рух тіла й голосу з метою збудити в глядача той або інший ефект». У цій самій праці Ланг пише, що *декламація і гра майже синонімічні*. У Стародавньому Римі та у театрі середньовіччя *сценічною грою* називалося будь-яке театральне видовище. Починаючи з XIX ст. термін *гра* поступається місцем поважнішому термінові *виконання*, що свідчить про посилення дидактичної функції театру та його відповідальності перед глядачем. Поряд із цим від початку XX ст. дедалі частіше театральні діячі закликають повернутися до *гри* та *ігрового театру*. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, ПРИЙОМ ГРИ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, УДАВАННЯ

ГРАТИ САМОГО СЕБЕ (рос. *играть самого себя*) — у системі Станіславського — вимога жити на сцені від особистості актора, а не ролі, беручи від останньої лише запропоновані обставини. ► СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ГРАЧ, ГРАК — в українському театрі XVII ст. — *актор* (нарівні з *глумец, іграч, скоморох, шпільман* та ін.). В інтермедії на три персони (Баба, Дід і Чорт) Чорт мовить: «Я грач чудзоземски, І волачай потішній, а жартун вшеленски; Як заграю — не кождій в танцу весело скачет, А інший з танечников і ревне заплачет. Я такий музикант єстем: як скоро заграю, То тим, що танцуют, Пекло отвирают…» За рукописним словником другої половини XVII ст. «Синоніма славеноросска» невідомого автора, синонімом лексеми *іграч* є *сопєц*. У польському театрі XVIII ст. фіксуються також терміни *gracz, graczka, igracz* та ін. ► АКТОР, ІГРАЧ, ІГРАЧКА

ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ (від лат. *de* — префікс, що означає вилучення, скасування, та *drama* — дія) — термін, який з'явився у мистецтві 1950-х рр. для пояснення тенденції до відмови від драматичної побудови сюжету в п'єсі на користь хронікального зображення або створення образу безладу. Найпослідовніше принцип дедраматизації реалізували у театрі XX ст. Бертольт Брехт, драматурги театру

абсурду й творці гепенінга, а також — можливо, й ненавмисно, — автори поширеної в період культу особи Сталіна *теорії безконфліктності*, яка спиралася на уявлення про те, що в соціалістичному суспільстві нібито відсутні конфлікти й суперечності. У літературі панує думка про шкідливість цієї «теорії» для розвитку драматургії й театру. Однак, якщо зіставити *теорію безконфліктності* з принципом дедраматизації, помітимо цей принцип і в інших формах недраматичного театру. Приміром, у творчості А. Чехова, Б. Шоу, С. Беккета, Е. Йонеска та ін. Подальшим результатом цих змін стало формування уявлення про постдраматичний театр. ► ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ДЕЗИС (грец. *δέσις*) — термін теорії драми, впроваджений Аристотелем. «Будь-яка трагедія, — писав Аристотель, — має *δέσις і λύσις*. Те, що знаходиться поза [драмою], а часто також дещо з того, що усередині, — це *δέσις*; а все інше — це *λύσις*». Терміном *δέσις* я називаю те, що [простилається] від початку [трагедії] до тієї її частини, на межі якої починається перехід до щастя [від нещастя або від щастя до нещастя]».

У сучасній теорії драми термін зазвичай перекладається як *зав'язка*. Однак *дезис* і *зав'язка* — різні речі. *Дезис* Аристотеля — це процес, а *зав'язка* — композиційна частина п'єси або вистави, *перша сценічна подія*, з якої розпочинається драматична боротьба. Діяч єзуїтського театру Я. Масен у своїй поетиці називає зав'язку *implexio*. У польському театрі XVIII ст. вживається термін *zawiazanie* (*zawiazanie intrygi, zawiazanie sztuki*).

Історію терміна *зав'язка* в українській та російській мовах не вивчено. Однак відомо, що у «Перечне» 1738 р. до видрукуваної в Росії інтермедії «Игрок в карты» (1733) вживається цей термін: «Бакокк, муж Серпиллин, проигрался в карты в одну ночь; а сказывает своей жене, что он все проиграное роздал нищим. Она ему в том не верит и, шаря у него по карманам, нашла в них целую игру карт. Бакокк о том опечалился. Она ему стала грозить разводом. В сем состоит *завязка* первыя интермедии».

Термін *зав'язка* зустрічаємо в Щоденнику Пушкіна (1815): «Шаховской <…> написал "Козак-стихотворец"; в нем есть счастливые слова, песни замысловатые, но нет даже и тени ни завязки, ни развязки. <…> И наконец написал он комедию <…> холодную и скучную и без завязки».

М. Гоголь у творі «Театральный разъезд» вустами одного з персонажів каже: «… если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее, точно, нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит вглядеться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку. <…> Я не буду теперь утверждать, есть ли в пьесе завязка или нет. Я скажу только, что вообще ищут частной

завязки и не хотят видеть общей. Люди простодушно привыкли уже к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых никак не может окончиться пьеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точный узелок на уголке платка. Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело. <…> После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков! как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!»

Традиційно вважається, що зав'язка «Гамлета» — зустріч героя з тінню батька, зав'язка «Ревізора» — приїзд інкогніто ревізора. Зав'язкою комедії Шекспіра «Приборкання норовливої» О. Д. Попов вважав першу зустріч і сутичку Петруччо з Катаріною.

Уявлення про те, що зав'язка *об'єктивно* закладена у п'єсі, є хибним. Ні Софокл, ні Шекспір, ні, тим більше, Йонеско й гадки на мали про те, щоб будувати п'єси за композиційними схемами та лекалами XIX століття. Зав'язка, як і всі інші композиційні елементи драми, — це лише один зі зручних інструментів структурування твору у процесі його аналізу. ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КОМПОЗИЦІЯ

ДЕКЛАМАЦІЯ (від лат. *declamatio* — вправляння у красномовстві; англ., фр. *declamation*; нім. *deklamation*; ісп. *declamacion*; вживаються також латинські терміни: *acroama* — декламація; *declamatiuncula* — невеличка промова, вправляння у красномовстві; *рецитація* та *речитатив* — лат. *recito*; італ. *recitativo*; у шкільному театрі вживалося також слово *pronuntiatio*) — мистецтво виразного виголошення тексту; у зневажливому значенні — надто театральна манера виконання.

У театрі XVII–XVIII ст. декламацією називалася сукупність засобів акторської гри, включно з жестами й мімікою. Класицизм канонізував урочисто-піднесену, наспівну, умовну манеру виконання, що відповідала нормам придворного смаку.

Термін уживається також для позначення жанру *шкільного театру* (шкільна церемонія з участю учнів і вчителів). «На відміну від діалогів, — писав В. Рєзанов, — у декламації учні-виконавці один по одному виходили перед слухачами та сидячи, стоячи або з кафедри декламували промови або вірші на певні теми; цей жанр *декламації* нічого спільного не має з *діалогом*, що неодмінно потребує принаймні двох співрозмовників».

Спочатку декламації мали вигляд *рецитацій* прозових і віршованих творів, тобто послідовних монологів, що їх декламували один за одним учасники; але з плином часу до них приєдналися драматичні елементи та сценічні засоби; їх стали виконувати біля картин, серед декорацій, у супроводі тіньових зображень тощо. На думку сучасного російського дослідника М. Одеського, діалог — це співбесі-

да, ембріональна драма, тоді як декламація — цикл *ліричних номерів*, об'єднаних за рахунок цілісності ситуації і тематики. У разі, коли декламації клалися на музику, їх називали або *оперетами* (*operettae* у Польщі) або *операми* (у деяких західноєвропейських країнах і в Росії).

Найперший відомий зразок української декламації — панегірична декламація «Просфонима», написана від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав із Києва до Львова в церковних справах.

Одним з різновидів декламацій були *ляменти* (*плачі* або *трени*), тобто «похоронні панегірики», до перших зразків яких належать «Лямент дому княжат Острозских над зешлим з того світа ясне освецоным княжатем Алєксандром Константиновичем, княжатем Острозским, воєводою воліньскым» Даміяна Наливайка (1603), а також написані Касіяном Саковичем «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его королівської милості Запорозкого…» (1622). Ці вірші виголосили дванадцятеро спудеїв Київської братської школи над прахом Сагайдачного: «Тут зложил Запорозкій Гетман свои кости, Петр Конашевич, раниный в войне; для волности Отчизны, кды нань Турцы моцю натирали И пострелов смертельных килка му задали…»

Жанр подібних принагідних декламацій здобув в українському театрі неабияку популярність і, попри особистісний характер цього парадного театрального портрета, саме він у XVII ст. був актуалізований набагато більше, ніж будь-який інший. Що ж до авторів панегіриків, то про них С. Єфремов писав не інакше як про *циніків-панегіристів*, а М. Возняк називав їх творчість *панегіричним пустомельством*.

До зразків таких колективних декламацій належить «Declamatio de Sanctae Catharinae Genio», написана у 1703/1704 рр. студентами класу поетики Києво-Могилянської академії (І. Левицький, Й. Дашкевич, І. Новицький, В. Горленко та ін.) під керівництвом поета, професора академії Іларіона Ярошевицького. Інколи цей твір називають *міраклем*, *драмою Великоднього циклу* або *драматизованою агіографічною легендою*, адже він присвячений Св. Катерині.

У російській мові термін відомо з 1765 р.; згодом з'явилися й похідні терміни: *декламовать* (1765), *декламировать* (1772), *декламатор* (1803) та ін. У XIX ст. *декламацією* називається концертне виконання віршів з естради. Різновид естрадної декламації — *мелодекламація,* або *музична декламація* (нім. *Musikalische Deklamation*; фр. *a declamation musicale*; англ. *musical declamation*) — читання віршів або прози у супроводі музики. У 1920-х рр. в СРСР дістала поширення *хорова (колективна) декламація* — багатоголосне ритмізоване виголошення віршів хором, із виокремленням голосів солістів. Прийоми хорової декламації використовувалися у практиці агіттеатру і політичного театру Ервіна Піскатора.

Інший різновид декламації — *кінодекламація* (показ кінострічки в супроводі читця), що здобула популярність в епоху німого кіно.

ДЕКОРАЦІЯ (від лат. *decoratus* — прикрашати; фр. *décor, décoration* — прикраса, прикрашати; англ. *set*; нім. *Bühnenbild*; ісп. *decorado;* давньогрец. *ornatio*) — художнє чи архітектурне оформлення сцени у конкретній виставі; матеріальне середовище вистави, у якому діє актор. У французькій мові термін відомо з XVI ст., у російській — з 1730 р. (у формі *дикорация* — з 1792 р.), слово *декоратор* — з 1785 р. («Чужестранным словом Декорации называется все то, что в Опере и Комедиях служит для украшения феатра, чрез которое зрителям место представляется, каково повесть требует, то есть, иногда полем, иногда городом, морем и протч.»; «Большие балеты давать на большом театре; а на малом давать малые, где мало или никакой перемены декораций не надобно»). В Англії XVIII ст. декорацією називалися сценічні аксесуари й інтер'єр зали для глядачів.

Впровадження декорацій приписують античному живописцеві Агатархові з острова Самос, хоча Аристотель вважав, що розпис сцени впровадив Софокл.

Вітрувій розрізняє три види декорацій, відповідно до типу п'єс, які в них виконувалися: *у трагедії* сцену було прикрашено колонами, фронтонами, скульптурами та іншими ознаками царських палаців; *у комедії* сцені надавали вигляду приватних будинків з балконами та віконними краєвидами; *у драмі сатирів* на сцені розміщали дерева, печери, гори й інші елементи сільського пейзажу.

У спрощеному розумінні декорацією називається полотнище заднього плану, що створює ілюзорну перспективу та визначає місце дії. Такий тип декорації стосується, однак, лише естетики натуралізму XIX ст., що й зумовлює спроби критиків замінити термін іншими: *сценографія, зображальність, пристрій сцени, сценічне устаткування, простір ігровий, сценічний об'єкт* і т. ін. ► СЦЕНОГРАФІЯ

ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ (фр. *décentralisation théâtrale*) — мистецький рух, що розпочався після 1945 р. у Франції і був спрямований на «переселення» центру театрального життя зі столиці до провінції. Передумовою руху була, починаючи з 1911 р., діяльність пересувного Національного театру Фірмена Жем'є, Жака Копо та ін. У 1937 р. Шарль Дюллен вніс пропозицію Міністрові народної освіти створити *театральні префектури* з метою розвитку сценічного мистецтва в регіонах. Подальшому поступу цього руху сприяв Закон про театри (1945 р.), а також діяльність Жана Вілара та Луї Жуве, радника з питань театральної децентралізації (*décentralisation dramatique*) Головного управління Мистецтв. У 1959 р. Андре Мальро, тодішній міністр культури, створив низку будинків культури, надав субсидії постійним театрам у регіонах — «Le théâtre de la Cité» Роже Планшона та ін. У 1967 р. було створено «Théâtre du Cothurne» Марселя Марешаля, а у 1968 р. діячі регіональних театрів дістали підтримку в гаслах молодіжної революції. Здавалося б, проста географічна зміна насправді зрушила з місця фундаментальні уявлення — про елітарний і масовий театр, про театр традиційний та експериментальний, про мейнстрім і провінційний театр; адже вистави, здійснені у цих театрах, стали значними театральними подіями для Франції.

ДЗАННІ (італ. *Zanni* — зменш. від імені *Giovanni*) — в італійському театрі масок — один з основних персонажів, слуга просценіуму, прообразом якого послужив тип збіднілого селянина, який покинув рідні місця в пошуках роботи. Найпопулярніші різновиди цього персонажа: перший — пройдисвіт і шахрай (*Дзанні* або *Бригелла, Педроліно, Скапіно* й ін.), другий — простак, телепень (*Арлекін, Буратіно, Пульчінелла* та ін.). Обов'язковим атрибутом цих персонажів були чорні напівмаски; інколи *дзанні* виступали в уніформі (*прозодязі*). ► АМПЛУА, АРЛЕКІН, ПУЛЬЧІНЕЛЛА, ВАЛЕТ, ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

ДЗВІНОЧОК (англ. *prompt bell*) — у театрі XVII ст. — обов'язковий атрибут *суфлера* або *сценаріуса*. За допомогою прив'язаних до шиї дзвіночка та свистка він подавав сигнали, якими домагався втілення певної партитури вистави. Фактично під час виконання вистави суфлер був її диригентом. Ця традиція впродовж тривалого часу зберігалася й у театрі XX ст. В англійському театрі XVIII ст. дзвіночком (*curtain bell*) давався знак для підняття й опускання завіси.

У жартівливому есеї «Як здійснюється постановка вистави» Карел Чапек писав: «Сценаріус бігає за лаштунками з п'єсою у руках, посилає акторів у потрібний момент і через потрібний вихід на сцену, дає знак піднімати й опускати завісу, створює різноманітні звуки за сценою, дає попереджувальні дзвіночки у вбиральні і кричить: "Починаємо!"» У давньоримському театрі сигнал до початку дії подавався за допомогою високої дерев'яної підошви з ударним пристроєм усередині (різновид кастаньєт для ніг). В англійському театрі інколи використовувався гудок. ► РЕГЕНТ, СКАБЕЛЛУМ, СУФЛЕР, СЦЕНАРІУС

ДЗЕРКАЛО СЦЕНИ ► ПОРТАЛ СЦЕНІЧНИЙ

ДИВЕРТИСМЕНТ (фр. *divertissement* — розвага; англ. *entertainment, incidental ballet*; нім. *Unterhaltung, Balletteinlage*; ісп. *Entreteinimiento*) — у театрі XVII ст. — різновид інтермедії, що утворює єдине ціле з балетних або вокальних номерів, не пов'язаних з основним сюжетом; жанрова суміш, призначена для виконання між актами вистави або наприкінці її; низка інтермедій, нанизаних на один стрижень; розгорнута інтермедія з багатьма учасниками.

Термін *дивертисмент* упровадив Ж.-Б. Мольєр. У музичному театрі *дивертисмент* уперше зустрічається у назві твору К. Гроссі («Il divertimento… musiche da camera», 1681). Такі дивертисменти були в *комедії-балеті* XVII ст. («Міщанин-шляхтич» Мольєра з музикою Ж.-Б. Люллі, 1670; «Кадмус і Терміна» Ж.-Б. Люллі, 1673). Ж.-Ф. Рамо на основі дивертисменту створив жанр *опери-балету*. Дивертисментом називається також структурна форма всередині балетної вистави, що утворює сюїту танцювальних номерів. Григорій Квітка-Основ'яненко писав про дивертисменти у Харкові в 1780-х рр. У 1820-х рр. у Російській імперії дивертисментом називалися народно-патріотичні видовища з піснями, танцями і діалогами, переважно на теми війни 1812 р. («Ополчення, або Любов до Вітчизни» К. Кавоса та ін.). В українському театрі термін зафіксовано з 1840-х рр. у формі

дивертисман, дивертиссемент та ін. («Ганьзя». Малороссійській дивертисмент в 1 действии Г. І. Деркача, 1893). ► ІНТЕРМЕДІЯ

ДИДАКТИКА У ТЕАТРІ (фр. *didactique*; англ. *didactic*) — функція наставляння й повчання публіки, притаманна деяким театральним системам, жанрам тощо (*середньовічне мораліте, політичний театр, педагогічний театр, драма на тезу* та ін.).

Зазвичай дидактичному театрові протиставляється *театр вільний, чистий, театр для театру* та ін. До типу *вільних* митців належав, зокрема, А. П. Чехов, який писав: «Я боюся тих, хто між рядками шукає тенденції, хто хоче бачити мене лібералом або консерватором. Я не ліберал, не консерватор, не поступовець, не чернець, не індиферентист. Я хотів би бути вільним митцем і тільки…»

Повчальна функція не іманентна мистецтву; якщо не брати до уваги окремих жанрів на кшталт мораліте, цю функцію висувають перед театром, як і перед мистецтвом у цілому, лише у XVI–XVII ст., а у XVIII ст. на вона починає домінувати (Шиллер узагалі намагається перетворити сцену на *моральний інститут*). У придворному театрі цей *моралізм* набуває ледве не пародійного характеру (так, в одній з афіш російського театру XVIII ст. йшлося про комедію, «наполненную высокой моралью и этикой»; в іншому оголошенні йшлося про «достопримечательную пьесу с пристойными выражениями в стихах и приятной музыкой»).

Лише XIX ст. почне обстоювати полемічну, як на той час, думку, що «театр — ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь» (М. В. Гоголь), що театр — «не іграшка», «творчість — не забава» (В. Г. Бєлінський), а заклик «ідіть і помріть в ньому!» не сприйматиметься як перебільшення, — хоча століттям раніше Ж.-Ж. Руссо писав, що «театральне видовище — це забава», а століття по тому В. І. Немирович-Данченко писав, що «театр — це передусім розвага».

Чи не найкраще думку про значення театру і критики сформулював 1826 р. Фаддей Булгарін у записці на ім'я графа Бенкендорфа: «Головне — щоб для всіх узагалі була якась одна загальна маловажлива мета, наприклад, театр, який мусить витіснити думки про камери й міністрів…» До цього він додав, що видруковані в журналах статті про театр стануть стравою для глобальних розмов у палацах знатних вельмож, у казармах та у гостинному дворі… Проект сподобався, і публікацію театральних рецензій було дозволено спочатку лише Булгаріну, а згодом й іншим *критикам*.

Ще більше посилюється повчальна роль у *новому мистецтві*, що претендує на авангардову роль у суспільстві, до чого вперше закликав Г. Д. Лавердан у праці «Про місію мистецтва та роль митця» (1845).

На відміну від романтиків, які вважали, що геній завжди приречений на самотність і нерозуміння його оточенням (звідки походить комічне життєве амплуа «невизнаного генія»), нові революційні митці висунули перед суспільством доволі зухвалі вимоги, зумовлені новою, щойно вигаданою ними соціальною рол-

лю. Цю роль — геніального митця — невдовзі почнуть старанно вивчати філософи (А. Шопенгауер і А. Бергсон), психологи та фізіологи (Ч. Ломброзо, З. Фройд, В. Бехтерєв) та ін. Вже утопіст Сен-Симон, — пацієнт божевільні, до речі, — вимагав для генія офіційного статусу *володаря дум* у державі.

Альтернатива *дидактичного театру* — *театр задоволення*, основну ідею якого сформулював у XX ст. англійський режисер Тайроном Гатрі. Утім, і К. Станіславський казав, що «театр мусить не *вчителювати*, а захоплювати глядача образами, і через образи вести до ідеї п'єси».

Марина Цвєтаєва вважала, що домінування дидактичності та психологізму — риса національна. У статті «Про роль художніх дисциплін у соціогуманітарній освіті» вона писала: «У типології героїв, у розмаїтті творчих і життєвих доль, в авторських позиціях, в історії земній і небесній мистецтво дає змогу побачити і загальнолюдську спорідненість, і специфіку національного мислення — *панморалізм і панпсихологізм*».

У 1948 р., у праці «Малий органон для театру» Б. Брехт так сформулював своє ставлення до дидактичного театру: «Театр засновано на можливості відтворювати в живих картинах справжні або ж вигадані події із взаємовідносин людей і відтворювати їх насамперед для того, щоб розважати… З давніх-давен театр, як і інші мистецтв, займався розважанням людей. Така природа театру завжди надає йому особливої гідності; він не потребує ніяких інших освідчень, крім задоволення, — цього безумовно обов'язкового компоненту. В жодному разі театр не піднісся б на більшу висоту в разі перетворення, наприклад, на ярмарок моралі; швидше довелося б турбуватися про те, щоб це не принизило театру; а саме так і сталося б, якби мораль не мала в собі задоволення, причому задоволення чуттєвого, — від такого перетворення передусім виграла б лише мораль. Не слід приписувати театрові також функції повчання, — в усякому випадку, він не вчить нічого більш корисного, як одержання насолоди, фізичної і духовної. Театр, власне, і має зберегтися як щось надмірне. Це, між іншим, означає: життя існує для достатку. Задоволення менш за все потребує захисту». ► ДРАМА НА ТЕЗУ, ДРАМА ПРОПАГАНДИСТСЬКА, ДРАМА ТЕНДЕНЦІЙНА, ІДЕЯ, МОРАЛІТЕ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ДИДАСКАЛІЯ (грец. *didaskalia* — навчання, повчання) — у давньогрецькому театрі багатозначний термін: в одному значенні це підготовка хору; в іншому — театральний літопис, який викарбовувався на мармурових плитах у театрі. У цих протоколах зазначались: рік; імена поетів, які змагалися; імена хорегів та протагоністів і присуджені їм нагороди. *Дидаскалією* називалася також група з трьох трагедій і драми сатирів — *тетралогія*. Події у *дидаскаліях* фіксувалися таким чином: «[458 р. до н. е.] За архонтства Філокла триба Енеіз перемогла з дифірамбічним хором хлопчиків; хорегом був Демодок. Триба Гіппотонтіс перемогла з дифірамбічним хором чоловіків; Евктемон з Елевзину був хорегом. У змаганні комедій Евриклід був хорегом, Евфоніус — дидаскалом. У змаганні трагедій: Ксе-

нокл з Афін був хорегом, Есхіл — дидаскалом». У «Поетиці» Аристотеля термін уживається у прямому значенні: «Зображуючи події, коли слід представити жалісне і жахливе, величне або звичайне <…> події мусять бути переконливі і без повчання (*didaskalia*)». ► АГОН, ДИДАСКАЛ, ЛАВРЕАТ, ТЕТРАЛОГІЯ

ДИРЕКТОР (англ. *director*; нім. *Schauspieldirektor, Theaterdirector*; ісп. *director de teatro*) — у театрі XVII ст. і пізніше — посада творчого керівника театру, функцію якого польський «Театральний словник» 1808 р. протиставляв антрепренерові на тій підставі, що контролеві директора підлягає театральний вишкіл, а отже, й формування талантів молодих акторів.

З 1765 р. посада відома у Польщі (латиною вона називалася «Officium Directoris generalis Spectaculorum Generoso»), з 1766 р. — у Франції («le Titre de directeur general des spectacles»). У Росії в 1756 р. імператриця Єлизавета підписала указ Сенатові «учредить Русский для представления трагедий и комедий театр», директором якого був призначений П. Сумароков. У 1766 р. Катерина II створила Дирекцію Імператорських театрів, першим директором якої призначено І. П. Єлагіна. В 1786 р. Моцарт написав одноактний зингшпіль «Der Schauspieldirektor» («Директор театру»).

Йоганн Гете, який упродовж 1791–1817 рр. очолював Ваймарський придворний театр, обіймав посаду його директора, тоді як обов'язки директора-розпорядника виконував Франц Кірмс. Свої обов'язки Гете виконував безоплатно, проте в угоді значився такий пункт: «Таємний радник фон Гете здійснює артистичне керівництво спектаклями одноосібно та на основі необмежених повноважень».

У 1869 році режисером і директором трупи власного театру герцоґ Майнінгенський призначив Людвига Кронека (1837–1891), актора на амплуа простака. Щоправда, приблизно тоді ж видрукуваний у Ляйпцігу «Лексикон театру» чітко розділяє творчу функцію режисера (*Regie*) й адміністративну функцію директора театру (*Theater-derector*).

У Франції еквівалентом термінові *директор* є *metteur en scène* або *régisseur;* ці самі терміни вживаються і в Англії.

Директором називається також творчий керівник театру в США, де він виступає в ролі організатора вистави (режисера) або, згідно з роз'ясненнями англомовних словників, тим, «хто керує репетиціями, театральним виробництвом тощо». Починаючи з 1930-х рр. в англійському театрі значенню цього терміна відповідає *producer* (у США продюсер відповідає за фінансовий бік вистави).

У Польщі у XVIII–XIX ст. існували посади *директора балету, директора комедії, директора музики, директора опери, директора оркестру, директора спектаклю національного Його Королівської Милості* (*dyrektor spektaklku narodowego JKM*), *директора сцени, директора театрального, директора хорів* та ін.

У першій половині XIX ст. в українському театрі обов'язки артистичних директорів виконували: Г. Квітка-Основ'яненко (який у листі 1812 р. до А. В. Владими-

рова писав: «Имею честь быть директором театра по общему и единодушному избранию»), І. Котляревський (упродовж 1818–1821 рр. був директором Полтавського театру М. Рєпніна) та ін. На афішах трупи М. Старицького у 1883–1885 рр. М. Старицький позначався як власник: «Трупа М. П. Старицького», а дрібними літерами вказувалося: «Режисер М. Л. Кропивницький» (чим був невдоволений Кропивницький, який з сезону 1874–1875 рр. обіймав посаду режисера в різних трупах: «На зиму 1874–75 р., — писав він, — заангажував мене антрепренер Свірщевський режисером в Херсон»; у 1899 р. М. Кропивницький позначений на афіші «Товарищества русско-малорусских артистов М. Л. Кропивныцкого» як головний режисер).

У Галичині артистичними директорами театрів у різний час були: Омелян Бачинський (у 1864 р. був директором — і не лише адміністративним, а й творчим — Руського народного театру товариства «Руська Бесіда» (С. Чарнецький, спираючись на пізнішу термінологію, писав про «директуру Омеляна Бачинського»); Іван Гриневецький (упродовж 1882–1889 рр. також був саме артистичним директором театру товариства «Руська бесіда», тоді як його напарник, Іван Біберович, був адміністративним директором цього ж театру); Йосип Стадник (директор, тобто режисер того самого театру протягом 1906–1913 рр.); М. Садовський, який у 1905-1906 рр. був директором цього ж театру, а у 1907–1919 рр. називав себе директором власної антрепризи, котра була першим *стаціонарним театром* у Києві.

Термін *директор* у практиці європейського театру застосовується в широкому значенні: так називається керівник, який відповідає за певну сферу роботи театру — адміністративну, мистецьку тощо. ► ІНСПІЦІЄНТ, РЕЖИСЕР

ДИФІРАМБ (грец. *dithyrambos*) — у Давній Греції гімн на честь бога Діоніса. Вважається, що засновником жанру був Архілох; поет Аріон удосконалив жанр поділом на строфи й антистрофи, чим наблизив його до драми. Найвидатнішими авторами дифірамбу в VI ст. до н. е. були Симонід з Кеоксу та Піндар. Дифірамби були обов'язковим елементом культу Діоніса і виконувалися під час змагань. Дифірамбічний хор складався з п'ятдесяти осіб, підібраних за віком і статевим принципом (хор юнаків, хор літніх жінок тощо). Хор очолював заспівувач — *ексархос* (*eksarhos* — досл. керівник). ► ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ДІАЛОГ (грец. *dialogos* — розмова, бесіда; лат. *dialogus*; фр. *dialogue*) — спілкування у вигляді обміну репліками між двома персонажами. В широкому сенсі — будь-яка форма обміну думками (діалоги Платона, Д. Дідро тощо). В українській мові термін *діалог* (*діалога*) відомо з XVII ст. (Лексикон П. Беринди, 1627). У російській мові лексему вживають з 1704 р., у формі *диалогус* — з 1729 р. З XVII ст. в українському театрі цим терміном позначається один з жанрів шкільного театру; з початку XX ст. — мала форма драматургії («Три хвилини», діалог Лесі Українки, 1906). ► ДЕКЛАМАЦІЯ, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДІЙСТВО ГОЛОВНЕ Й ДЕРЖАВНЕ (нім. *Haupt- und Staatsactionen*, інколи *Staatsaktion*) — у німецькому театрі XVII ст. — сценічний жанр, який дістав поширення у творчості англійських мандрівних професіональних труп. Це були брутальні напівімпровізовані *трагедії*, насичені патетикою й жахами, та *серйозні п'єси* історико-політичного змісту, в яких діяли історичні особи. Ці п'єси були перенасичені вбивствами, привидами та грубими жартами. Від 1685 року *головними державними дійствами* опікується курфюст Саксонський, і упродовж п'яти років вистави цього жанру демонструються на сцені Дрезденського придворного театру, оснащеного новітньою машинерією. У XVIII ст., за царювання Єлизавети Петрівни, жанр дістає поширення в російському придворному театрі. Іван Франко у праці «Русько-український театр» так охарактеризував цей жанр: «драматизовані історичні хроніки без виразної драматичної будови, часто з ролями імпровізованими». В іншій праці, пишучи про п'єсу Юрія Федьковича «Довбуш», Франко доповнює попередню характеристику: «… З погляду на техніку ця драма стоїть на рівні дошекспірівських драматичних творів, або отих прославлених у німців *Haupt- und Staatsaktionen*, сповнених громів, стилетів, отрут, скриготання зубами і гучних, але пустих фраз». ► ГІНЬЙОЛЬ

ДІЙСТВО ПІЩНЕ (рос. *Пещное действо*) — на Русі XIV ст. — паратеатральне церковне дійство, різновид літургійної драми, заснованої на змісті третього розділу «Книги пророка Даниїла»; котре розігрувалось 17 грудня, під час свята на честь трьох отроків — Ананія, Азарія, Місаїла та пророка Даниїла. Обрядові «Піщного дійства» передували приготування, які полягали в тому, що паламарі та дзвонарі розбирали великі паникадила над амвоном серед церкви. Початково роль печі відігравав, очевидно, амвон. У XVII ст. вже згадується особлива «пещь древяна решетчата». Приготування до «Піщного дійства» розпочиналося в суботу, коли під час обідні ключарі одержували благословіння архієрея на те, щоб прибрати амвон і встановити на його місці піч. Після закінчення літургії амвон ховали за лівий клирос (початково призначений для читців), а на його місце, проти царських воріт, ставили піч і поблизу неї залізні шандали з витими свічками. На залізному гаку, замість знятого паникадила, вішали зображення *ангела Господнього*, яке піднімалося й опускалося за допомогою мотузки, що тягнулася з вівтаря й була перекинута через блок.

Сам обряд відправлявся під час ранкової служби, яка здійснювалася за звичайним чином до сьомої пісні канону. З початком сьомої пісні з вівтаря виходили диякони і, не входячи в піч, запалювали біля неї свічки. З початку сьомого вірша починалося «Піщне дійство». Вчитель отроків клав три поклони перед іконою, кланявся архієреям зі словами: «Благослови, владико, отроків на уречене місце представити». Архієрей давав благословіння, після чого, вклонившись йому, вчитель ішов до вівтаря, пов'язував отроків «убрусцом у виях їх» і передавав «халдеям», які, тримаючи в руках кінці рушника, вели їх до архієрея.

«Піщне дійство» увійшло й в інші служби і злилося зі святочними ігрищами. Протягом дванадцяти днів отроки й *халдеї* супроводжували митрополита до вечірньої та ранкової служби, бігали, переодягнені блазнями, вулицями міста й творили *кумедні жарти*. За словами Олеарія, *халдеї* щорічно одержували патріарший дозвіл упродовж святок (дванадцять днів між Різдвом Христовим і Богоявленням; інші назви — *Дванадцятиднев'я,* або *Додекамерон*) бігати вулицями міста з особливого роду потішним вогнем, підпалювати ним бороди людей, потішаючись над селянами. За часів Олеарія такі *халдеї* підпалили в одного мужика віз сіна, а коли бідолаха хотів чинити їм опір, спалили йому бороду й волосся на голові.

Халдеї вбиралися як блазні або штукарі, на головах носили дерев'яні розфарбовані капелюхи, а бороди свої обмазували медом. Ці жартівники заподіювали чимало шкоди селянам; тому патріарх згодом заборонив цю гру.

Після заборони у XVIII ст. «Піщного дійства» на цей сюжет звернув увагу Симеон Полоцький, який написав *трагедію* «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в пещи не сожженных», змістом якої було дійство православного богослужіння, оброблене за правилами шкільної піїтики; поклоніння «тілу златому» та відмова від нього набули в його творі політичного забарвлення. Починався твір *предисловцем*, в якому було звернення до царя Олексія Михайловича, де вихвалялися чесноти царя, і на противагу їм розповідалося про Навуходоносора, що проголосив себе богом і звелів кинути трьох отроків у піч: «Благовірнійший пресвітлійший царю, многих царст і князств правий государю, пречестним вінцем богоувінчаний, всім православним яко солнце даний, да нам світиши ясні добротами, яко же солнце світлими лучами!». В епілозі цареві бажали мирного царювання, звитяг, довголіття й небесного вінця: «Пресвітлий царю і благочестивий, богом вінчаний і христолюбивий! Благодарим тя о сей благодати, яко ізволі дійства послушати. Світлое око твое созерцаше комидийное сие дійство наше…» Завершує дійство ремарка Полоцького: «“Многа літа!” Играние». ►

ДРАМА РІЗДВЯНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДІЙСТВО ПРО ТРЬОХ КОРОЛІВ (лат. *Oficium Trium Regium*; ісп. *auto de los reyes magos*; англ. *The Play of the Three Wise Men*; нім. *Dreikönigspiel*) — у католицькому світі релігійне дійство, що виконувалося під час свята Богоявлення (*Epiphania*). В основу дійства покладено середньовічну переробку євангельської розповіді про трьох волхвів — Гаспара, Мельхіора та Бальтазара (*Gaspar, Melchior, Baltazar*), які першими привітали новонародженого Ісуса.

Початково дійство виконувалось у храмі і розпочинаючись появою ангела. Потім царі йшли до вівтаря, пояснюючи значення дарів, які вони принесли Ісусові. Далі йшли сцени з Іродом, плач Рахілі тощо.

У вуличному варіанті дійство про Трьох Королів виконувалося таким чином. Троє хлопчиків 12–15 років вбиралися королями-магами — у довгі білі туніки й тюрбани з прикріпленими до них зірками із позолоченого паперу. Один

з хлопчиків з обличчям, вимазаним сажею, представляв чорношкірого Мельхіора. Хлопчики ходили від оселі до оселі, співаючи пісню про трьох королів-магів, і благословляли хазяїв.

В Ельзасі королі писали на дверях будинків і на стайнях свої ініціали, і цей знак мусив захистити врожай і худобу.

Одним із варіантів цього свята було «Свято Чарівної Зірки». Запряжений кількома парами мулів візок з вогнищем провозили вулицями під акомпанемент тамбуринів та інших музичних інструментів. Очолював процесію обраний юнацтвом «Абат Молоді». Рухоме вогнище символізувало шлях Чарівної Зірки. Глядачі, що заповнювали вулиці, тримали в руках запалені смолоскипи.

Свято Трьох Королів завершувало цикл різдвяних свят.

Ніч напередодні свята Трьох Королів інколи називалася також Дванадцятою ніччю. Діти звечора виставляли за вікно чобітки, куди батьки клали подарунки від імені королів. Неслухняним дітям, коли вони спали, батьки інколи забруднювали обличчя вугіллям.

Під час свята Трьох Королів розігрувались *містерії*, головні дійові особи яких перебирались на східних королів-магів і під'їжджали на конях до церкви, щоб піднести новонародженому Ісусові подарунки: старий Мельхіор — ладан, молодий Гаспар — освячене миро, а Бальтазар — золото. Ці дари вважалися символами: ладан пов'язаний із богослужінням, золото — подарунок цареві, а миро — пахощі на майбутню страдницьку смерть.

У Німеччині сюжети про трьох королів пов'язані з таким різновидом різдвяних містерій, як *Dreikonigspiel* (Гра про Трьох Королів). У Баварії відомі *Weihnachtspiel* або *Christkindelspiel*, а також *Hirtenspiele* (пастуші драми), *Krippenspiel* (сцени при яслах) і *Herodesspiel* (сцени з Іродом). В Іспанії з кінця XII ст. відомо релігійну драму «Поклоніння волхвів» (*Misterio de los Reyes Magos*). ► ДРАМА ЛІТУРГІЙНА, НІЧ ДВАНАДЦЯТА

ДІЙСТВО ХУДОЖНЄ — в українському шкільному театрі назва театральних видовищ. С. Ляскоронський у «Трагедо-комедії» (1729) вживає терміни *дійствія художная* і *діло художноє*. ► ДІЛО

ДІЛО — в українському шкільному театрі XVIII ст. — драма (у Пролозі драми Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» сказано: «… А коміков свойственна должность сицевая, Єже учить, в обществі нрави представляя. Тім в предлежащом ділі хочем із'явити Воскресеніє мертвих імущеє бити Всім убо безіз'ятно, однак не всім равно: Єдиним погибельно, а другим преславно. Внушім только охотно дійствіє в притворі, Что когда на всемирном явиться позорі»).

У XIX ст. лексема *діло* (*діло драматичне*) вживається у значенні *вихід, ява, акт, дія* (трагедія в п'яти ділах «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» Ю. Федьковича). ► АКТ, ВИХІД, ДІЯ, ДРАМА, ЯВА

ДІМ (ТЕАТРАЛЬНИЙ) — починаючи з XVII ст. — популярна назва приміщень театрів: *дім гри* (англ. *game house, playhouse*); *патентний дім* (англ. *pa-*

tent house — патентний театр в Англії); *операльня, опернгауз* або *оперний дім* (нім. *Opernhaus*; фр. *Maison d'Opera*; англ. *opera house*; пол. *operalnia*; рос. *оперный дом* — театр, пристосований для показу оперних і драматичних вистав); *комедіальня* (пол. *komedialnia*); *комедієнгауз* (нім. *Comödienhaus* — у видрукуваному Російською Академією наук у 1731 р. німецько-латинському і російському «Вейсмановім лексиконі» — «дом, где комедии отправляются»); «*Российский комедиальный дом*» і «*Немецкий комедиальный дом*» у Росії; *пентгаус* (англ. *penthouse, penthouse theatre* — театр, у якому сцена розташована посередині, а місця для глядачів — амфітеатром; синоніми — *arena theatre, theatre in the round*); *бурлеск-гаус* (англ. *burlesque house* — маленькі театри, які спеціалізуються на водевілях, родзинкою яких є ритмічне роздягання акторів; інколи ці театри іронічно називають *home of the stripteaser*).

Будинками називаються також: конструкції, в яких розігрувалися сцени містерійних вистав (лат. *domi, loci, sedes*; англ. *houses*; фр. *mansions*); *фестшпільгауз* (нім. *Festspielhaus*; англ. *festival theater* — театр, у якому влаштовуються фестивалі, присвячені видатним композиторам: фестиваль Моцарта у Зальцбурзі, фестиваль Вагнера у Байройті тощо).

На українській етнічній території *опернгауз* відомий з XVIII ст. (Станіслав-Щенсний Потоцький 1787 р. збудував опернгауз у Тульчині; драматичні й оперні вистави давалися тут іще до початку XIX ст.). ► ТЕАТР

ДІЯ ДРАМАТИЧНА (фр. *action*; англ. *action*; нім. *Handlung*; ісп. *accion*) — основний засіб втілення змісту у драматичному театрі; основний матеріал акторського мистецтва; особливий вид здійснюваної актором зміни сценічної ситуації, що відрізняється усвідомленістю, цілеспрямованістю, обов'язковими якісними перетвореннями, динамічністю, конфліктністю та видовищністю; єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі із запропонованими обставинами, виражений у просторі й часі; інколи термін *дія* описується за допомогою словосполучень *акт людської поведінки, вчинок, поведінка*, що є тавтологією.

Георгій Товстоногов пропонував такі визначення: «дія — це єдиний психофізичний процес досягнення мети у боротьбі із запропонованими обставинами, певним чином виражений»; «дія завжди цілеспрямована, логічна (зумовлена запропонованими обставинами), органічна і передбачає боротьбу».

Психологи визначають такі *атрибути дії*: активність, свідоме походження, цілеспрямованість, мотивованість. Це означає, що аналіз поведінки персонажа стає неефективним інструментом для драматургії, яка заперечує раціональні аспекти людського існування, зосереджуючи увагу на явищах підсвідомого тощо.

У драматургії *дією* називається розвиток подій, через які розкривається драматичний конфлікт. Дією називається також закінчена частина драматичного твору або спектаклю — *акт*. Залежно від складності й тривалості сюжету вистава може складатися з певної кількості актів, у кожному з яких починається і завершуєть-

ся якась ланка подій. У першій дії зазвичай подається *експозиція* і відбувається *зав'язка*; в останній — *розв'язка*.

В українському театрі термін *дія* вживається у кількох значеннях: *драматична дія; сценічна дія; елемент поділу п'єси на структурні елементи* (*акт*); *п'єса* («Антигона», драматична дія Софокла, з грецької на українську перевіршував Петро Ніщинський, 1911; «Сапфо», драматична дія Л. Старицької, 1908; «Назар Стодоля», малороссійськая дія Тараса Шевченка, 1843; «Страшна помста», фантастична дія у 8 картинах, з повісті Н. Гоголя переробив М. Старицький, 1887). Інколи в цьому самому значенні вживають терміни *акт*, *справа* («Спокуса» Панаса Мирного) та ін.

Майже всі теоретики та практики сценічного мистецтва вважали дію основним засобом виразності в театрі, однак трактування терміна істотно різнилися. Приміром, «Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» Ш. Компана, виданий у перекладі з французької у 1790 р. в Росії, подає таке визначення: «*Action théatrale*. Театральное действие. Все действия, каковыя только на Лирическом театре усматриваются, т. е. трагическия, комическия, пастушеския, магическия и проч., могут быть приличны танцованию. <…> Каждое театральное представление должно иметь три существенныя части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю как о материи, имеющей предложиться глазам его, так и о характере, качестве и нравах представляемых лиц. Сие называется изъяснением (*l'Exposition*). Обстоятельства и препятствия, раждающияся из существенности материи, не редко запутывают и удерживают продолжения действия, не останавливая его однакож совсем. Равным образом в действующих лицах случается иногда некоторое помешательство, потушающее вовсе любопытство в зрителе, которому способ, могучи отвратить оное, бывает неизвестен; и сие-то называют узлом (*le Noeud*). Из сего замешательства по немногу видна становится неожидаемая ясность, которая открывает действие и препроводит оное по нечувствительным степеням к замысловатому заключению; именуется развязкою (*le Dénouement*)».

У системі Станіславського умовно розрізняються:

— *дія психічна,* метою якої є вплив на психіку партнера — на його почуття, свідомість, волю (об'єктом психічної дії може бути не тільки свідомість партнера, але й власна свідомість виконавця);

— *дія словесна* (фр. *action parlee*; англ. *speech act*, різновид психічної дії: вплив словом на психіку партнера);

— *дія фізична,* — сценічна дія, мета якої — внесення змін у довкілля людини; ці дії вимагають витрат переважно фізичної енергії;

— *дія безпредметна, пустишка* — дія, що її здійснює актор з уявним предметом; один з основних елементів тренінгу акторської психотехніки, комплексна вправа на «пам'ять фізичних дій і відчуттів»;

— *дія наскрізна персонажа* — «дієве внутрішнє прагнення через всю п'єсу двигунів психічного життя артисто-ролі», прагнення кожного з персонажів задовольнити свої нагальні потреби;

— *дія наскрізна вистави* — боротьба за вирішення головного завдання, наслідок сукупності наскрізних дій персонажів; сума наскрізних дій персонажів, — конкретна реальна боротьба, що відбувається на очах у глядачів, формується у зав'язці й вичерпується у розв'язці; Г. Товстоногов дав такі визначення наскрізної дії: «мета в межах п'єси»; «наскрізна дія мусить бути елементарною, як і фізична задача»; «це те, за чим ми стежимо»; наскрізна дія не закладена у п'єсі *об'єктивно*, її розуміння привноситься у п'єсу режисером;

— *дія контрнаскрізна (контрдія, протигра)*— вчинки й обставини, що заважають носіям наскрізної дії досягти своєї мети, протидія *наскрізній дії* («Будь-яка дія, — писав К. Станіславський, — зустрічається з протидією, причому друга викликає і посилює першу. Тому в кожній п'єсі поряд із наскрізною дією, у зворотному напрямі, розгортається зустрічна, ворожа їй наскрізна дія»; Г. Товстоногов писав, що в п'єсі відбувається боротьба наскрізної дії з обставинами;

— інколи застосовується поділ на *прості (фізичні)* та *складні (психологічні)* дії.

Практики театру так визначали *наскрізну дію* вистави і окремих персонажів:

— «наскрізна дія — протестувати проти несправедливості» («Бенкет під час чуми» О. Пушкіна, К. Станіславський);

— «наскрізна дія Туанетти: висміяти, дискредитувати медицину в очах Аргана, щоб врятувати його» («Хворий та й годі» Ж.-Б. Мольєра, К. Станіславський);

— «наскрізна дія Сальєрі — ненавидіти Моцарта. <…> Хочу бути першим і тому зіштовхую Моцарта, хоча нічого не маю проти нього. <…> Порятунок мистецтва» («Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна, К. Станіславський);

— «для Графа наскрізна дія — оволодіти Мірандоліною» (Граф, «Господиня заїзду» К. Гольдоні, К. Станіславський);

— «господиня-жінка, яка панує не лише у готелі, а й у серцях чоловіків» (Мірандоліна, «Господиня заїзду» К. Гольдоні, К. Станіславський);

— «наскрізна дія — прагнення ідилії, чистого любовного життя і прагнення до нього, а для партії Фоми контрдія — руйнування ідилії» («Село Степанчиково» за Ф. Достоєвським, К. Станіславський);

— «наскрізна дія вистави — пошук насолоди, радості, задоволення від байдикування, тобто теревеніти, проповідувати, пліткувати, підкопуватися, інтригувати, лаяти, критикувати інших» («На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського, К. Станіславський);

— «наскрізна дія Штокмана — служити правді, робити все, що посилає доля» («Доктор Штокман» Г. Ібсена, В. Немирович-Данченко);

— «наскрізна дія п'єси — люди чимось незадоволені» («Три сестри» Чехова, В. Немирович-Данченко);

— «стати міністром» (Тартюф, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, К. Станіславський);

— «наскрізна дія п'єси і наскрізна дія керівників, режисури, акторів — торжество революції» («Любов Ярова» К. Треньова, В. Немирович-Данченко);

— «наскрізна дія Наташі у другій дії — врятувати дім Прозорових» («Три сестри» А. Чехова, Г. Товстоногов);

— «наскрізна дія — боротьба за існування» («Три сестри» А. Чехова, Г. Товстоногов);

— «наскрізна дія «Гравців» — боротьба за виграш» («Гравці» М. Гоголя, Г. Товстоногов);

— «наскрізна дія п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри» — боротьба за ескадру» (В. Неллі).

Французький письменник XVIII ст. Жан Франсуа Мармонтель писав, що «дія драматичної поеми — це загадка, відповіддю до якої служить розв'язка».

В англомовному театрі термін *action* вживається в кількох значеннях: фізичний рух актора, пантоміма; рух сюжету або подія, що має фізичний або словесний вияв.

Термін застосовують також до форм *акційного мистецтва*. ► АКТ, ДІЯ КОНТРНАСКРІЗНА, ДІЯ НАСКРІЗНА, ДРАМА, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

ДРАМА (лат. *drama*; італ. *drama*, *dramma*; нім. *Drama*; англ. та фр. *drama*; від грец. *δραμα — drama*, що, в свою чергу, походить від *dromena* — діяння, дія, таїнство) — рід літератури, предметом якого є цілісна дія, що простежується від зав'язки до розв'язки й утворюється в результаті вольових зусиль індивідів, які, прагнучи досягнення поставлених цілей, вступають у боротьбу з іншими індивідами й об'єктивними обставинами. Драма — це система образів та ідей, виражена в дієвій формі через зіткнення характерів, а з філософської точки зору — процес переоцінки цінностей. У найтрадиційнішому значенні *драма* — це конфлікт, зображений у вигляді діалогу дійових осіб, із ремарками автора. З функціонального погляду драма — це літературний твір, написаний у формі діалогів, монологів і ремарок та призначений для виконання на сцені.

Жанрове визначення *драма* вперше вжили античні філологи для характеристики комедій Епіхарма, в яких відсутній *коммос*. За доби середньовіччя для позначення драматичних творів побутує термін *гра* (лат. *ludi*, англ. *play*, нім. *spiel*); з XVI–XVII ст. — *п'єса* (фр. *pièce de théatre*). З 1707 р. у Франції зафіксовано термін *drame* (у Російській імперії — з 1750-х у формі *драмма, драмматический* («в общем смысле драмою называется всякое театральное сочинение»; «драма <…> значит всякаго рода театральное действие, и для того называются печальныя комедии, не принадлежащия ни к истинной комедии, ни к трагедии общим симназваним»). Відтоді терміни *драма* і *п'єса* вживаються як синоніми. Однак у першій половині XVIII ст. драма виокремлюється у самостійний *жанр* драматургії, поряд з комедією та трагедією. Це драма буржуазна або міщанська, конфлікт якої зазвичай має соціальний чи моральний характер.

В англомовному театрі за способом побудови розрізняють *драму атмосферну* (*play of atmosphere*), *драму характерів* (*play of character*), *драму ідей* (*play of ideas*), *п'єсу ситуацій* (*play of situation*) та ін.

З уявлень XIX ст. про драму сформувалася одна з категорій тогочасної теорії театру — *драматизм* (*драматичне*), що з точки зору гегелівської та постгегелівської естетичної теорії сприймається як *конфліктність*, утілена в поведінці дійових осіб.

Інколи *драматизм* невиправдано ототожнюють з *театральністю*, хоча насправді між ними немає взаємозалежності: *драматичне* не входить до складу *театральності*, і навпаки — *театральність* не є складником *драматичного*.

Небезпека ототожнення термінів *драматизм* і *театральність* зумовлена тим, що таким чином *скасовується ціла низка безконфліктних театральних жанрів* і форм, побудованих радше на *плутанині*, ніж на драматичному конфлікті: це *безконфліктна драма* (*теорія безконфліктності*); *лірична комедія* і *лірична драма*; *пастораль*; *дивертисмент*; *селянка, ідилія*, зразки якої відомі не лише у балеті (приміром, дослідники української драматургії 1945–1970-х рр. цілком виправдано — щоправда, у негативному сенсі — вживали словосполучення *пейзанська ідилічність* для характеристики деяких творів цього періоду); *водевіль*; *комедія помилок (положень)* та її різновид — *комедія ляпасів*. І ця проблема загострюється в контексті жанрів другої половини XX ст. (*театр абсурду, акціонізм* тощо).

Зіставлення категорій *драматичне* і *театральне* виявляє ще одну проблему: подеколи чи не найпопулярніші твори театрального мистецтва майже позбавлені драматизму (деякі твори О. Корнійчука, А. Софронова, в основу яких покладено «конфлікт передового, прогресивного з відсталим, закостенілим» та ін.)

Однак існування подібного *недраматичного театру* аж ніяк не суперечить природі театру, принаймні жанрам, від яких бере початок європейський театр. Адже «від античної трагедії, — зауважував Б. Варнеке, — ми маємо, як і від усієї античної драми, лише лібрето, словесний текст. Повністю зникли її партитури, хоча музичний супровід мав суттєве значення <…> Свідчення древніх змушують нас вважати грецьку трагедію попередницею якщо не опери, то ораторії».

«У класичній естетиці, — писав Ганс Леманн у праці «Постдраматичний театр», — діалектиці драми та її філософському значенню належало центральне місце. Драму й трагедію вважали найвищою формою вияву Духу. Драма взяла на себе провідну роль у мистецькому каноні через діалектичність жанру (діалог, конфлікт). В результаті і теоретики марксизму, і Зонді стверджували, що діалектика драми виявляє діалектику історії, а історики почали звертатися до метафори драми, трагедії, комедії, щоб описати зміст і внутрішню єдність історичних процесів. Таким чином, французька революція з її парадними входами, промовами, жестами і виходами була задумана як драма з конфліктом, героїчними ролями і глядачем. <…> "Поетика" Аристотеля осмислювала красу і функцію трагедії

за аналогією з логікою. <…> Для Аристотеля драма — це структура, що дає логічне (а саме — драматичне) пояснення хаосові. <…> Трагедія [в Аристотеля] виявляється як паралогічна функція. <…> Зв'язок драми і логіки, а далі драми й діалектики, домінує в європейській трагедії і продовжує жити навіть в *неаристотелівській* драмі Брехта. Кульмінація цієї трагедії — гегелівська естетика». ▸ СЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ДРАМА АБСОЛЮТНА (англ. *absolute drama*) — поняття, що його впровадив Петер Зонді, на думку якого, вистигла форма абсолютної драми постала у XIX ст. на основі принципів *закритого діалогу*, в якому глядач виступає спостерігачем вербальної поведінки персонажів у ситуації діалогу. Однак уже у XVIII ст. в драматургії Дідро та Лессінга з'являються ознаки кризи, що стає очевидною у часи Золя, Малларме, Ібсена і Стріндберга. Ця криза зумовлена як зовнішніми чинниками (народженням професії режисера), так і внутрішніми (появою театральних теорій, не пов'язаних із драматургією).

ДРАМА АБСТРАКТНА (англ. *abstract drama*) — один із синонімів *неміметичного театру*, що не орієнтується на створення ілюзії життя. Альфред Жаррі вважав, що першу абстрактну драму було створив М. Метерлінк. У цілому ідею абстрактної драми й театру охоче сприймали діячі авангардового театру. Так, Ф.-Т. Марінетті видрукував маніфест «Антипсихологічний, абстрактний театр чистих елементів і театр відчуттів», а інший футурист, Енріко Прамполіні, стверджував, що «театр — це храм духовної абстракції». Інколи словосполука *абстрактна драма* вживається з негативним відтінком на означення драми, що заперечує принципи життєподібності, психологічної мотивації дії тощо. Вс. Мейєрхольд писав про п'єсу А. П. Чехова «Вишневий сад»: «Ваша п'єса абстрактна, як симфонія Чайковського».

ДРАМА АГІОГРАФІЧНА, МІРАКЛЬ (фр. *miracle, miraclion,* від лат. *miraculum* — диво; англ. *Saint's play, marvel*; в Англії *міракль* був синонімом до *містерії*) — у театрі середньовіччя жанр релігійного театру, релігійно-повчальна віршована драма, сюжет якої пов'язаний з чудом, здійсненим святим або дівою Марією; інсценована християнська легенда.

Перший відомий міракль — «Гра про святого Миколая» («Ludus de Sancti Nicolai») — належить перу трувера з Арраса на ім'я Жан Бодель. Літургійні дійства, присвячені постаті св. Миколая, були відомі вже з кінця XI — початку XII ст. Цей твір написано між третім (1189) і четвертим (1202) хрестовими походами, і в ньому оспівується хрестовий похід.

Міракль розпочинався зверненням Проповідника: «Послухайте, о, добродії й дами, нехай збереже Господь ваші душі! Ми хочемо розповісти сьогодні про святого Миколая-сповідника, який здійснив стільки прекрасних чудес. Ті, що кажуть правду, розповідають нам те, що ми читаємо в його житії; як колись був собі поганський цар, що жив поруч із християнами, і щодня була війна між ними». Далі йшов

виклад легенди, який завершувало звернення проповідника: «Добродії, ми знаходимо це в житії святого, переддень свята якого у нас сьогодні. Тому все, що ви побачите, буде, поза сумнівом, зразковою демонстрацією дива. Гра ця складена з "Чуда святого Миколая". Тепер мовчання. Ви його почуєте». На полі бою, всіяному трупами християнських лицарів, з'являвся ангел, який закликав: «О лицарі, що тут лежите! Які щасливі ви! З яким презирством дивитеся ви на світ, де мешкали колись. Весь світ цієї миті за вами спостерігає. Так мусить кожен помирати. Бог лише тих до себе приймає, хто життя своє за нього віддає». Міракль складався з 1435 віршів, і розпочинався повідомленням про те, що християни увірвалися до земель поганського царя й погрожують йому пограбуванням. Він посилає гінця Обера до своїх васалів, які, зібравшись, складають присягу царю, після чого перемагають християн на полі бою. Серед живих залишається лише один християнський воїн — «чесна людина», яка навколішки молиться Миколаю. Язичники ведуть його до свого царя, і той розпитує «чесну людину», що це за предмет, якому вклоняється християнин. Полонений розповідає цареві про чудеса, здійснені Миколаєм, серед яких згадує також його здатність охороняти майно від злодіїв. Бажаючи переконатися у справедливості слів християнина, цар дає вказівку відкрити на ніч підвали, де зберігаються його коштовності. Довідавшись про це, злодії прямують до палацу і викрадають коштовності, після чого бенкетують у шинку. В палаці тим часом починається переполох через пограбування скарбниці. Християнина засуджують до страти, проте він вмовляє царя дати йому один день відстрочки. Останню ніч він проводить у молитвах. Дія знову переноситься до шинку, де злодії сплять, розлігшись на лавках. Входить святий Миколай. «Злодії, вороги Божі, вставайте!» — кричить він і велить покласти награбоване на місце. Перелякані злодії роблять усе, як він їм каже. Вранці царські скарбниці знову переповнені. Щасливий цар приймає християнство; услід за ним охрещуються його васали.

Порівнюючи сцени головної сюжетної лінії зі сценами у шинку, легко помітити, що останнім відведено найбільшу частину тексту — сімсот сімдесят віршів. Причому трактирні сцени набагато індивідуалізованіші, виразніші та винахідливіші. У цілому ж текст міраклю насичений політичними натяками й алюзіями.

«Міракль про Теофіла» (Le Miracle De Theophile) трувера Рютбефа (1230–1285) побудований на основі легенди про монастирського економа Теофіла, який, прагнучи повернути своє майно, вирішив продати душу Дияволові. У п'єсі діяли: Мадонна, Кардинал, Теофіл, Диявол, чарівник Саладин, слуга кардинала Задира та Теофілові приятелі Петро і Хома.

«Міракль про Гібур» розповідає про чесну жінку на ім'я Гібур, яку звинуватили у перелюбстві й убивстві. Коли міські пліткарки звинуватили Гібур у таємному зв'язку з її зятем Обеном, Гібур у відчаї вбила Обена, щоб покласти цьому край. Аж тут з поля повернулися чоловік та донька і знайшли Обена мертвим. Вони покликали сільського старосту, який вирішив, що смерть Обена надто дивна, —

на його шиї були помітні сліди насильства. Усе сімейство Гібур ув'язнили, й під час тортур Гібур зізналася у вбивстві. Коли судді засудили її до спалення на вогнищі, Гібур упала на коліна перед храмом з молитвою до діви Марії врятувати її — не від вогню, а від Пекла. І диво сталося: Діва Марія зупинила вогонь. Коли почалася страта, вогнище двічі гасло, встигнувши, проте, спалити мотузку на Гібур. У фіналі селяни падають ниць перед Гібур і проголошують її святою, а вона роздає своє майно і вирушає до монастиря в супроводі ангелів.

«Міракль про Роберта Диявола» присвячувався жорстокому феодалові, сеньйорові Роберту, який грабував народ, зраджував батьківщині й скоїв для Франції лиха не менше, ніж чума або війна. Дізнавшись від матері, що після довгих років безплідності та звернулася до Диявола й народила сина, Роберт починає спокутувати свої гріхи. Він відвідує Папу Римського та святого відлюдника і молиться діві Марії, котра велить йому вдавати із себе божевільного й оселитися в короля, в собачій конурі, годуючись недоїдками. Роберт виконує її наказ і в нагороду отримує можливість спокутувати свій гріх на війні, де виявляє мужність. Врешті герой винагороджується шлюбом із принцесою й отримує прощення від Бога.

«Міракль про врятовану абатису» присвячувався ігумені монастиря, яка закохалася в юного клірика і стала його коханкою. Про це дізналися дві черниці — Марія та Ізабелла, які вирішили відкрити її таємницю єпископові. Довідавшись про це, абатиса у відчаї звернулася до діви Марії з проханням допомогти їй приховати свою вагітність; Богоматір допомогла ігумені народити дитину і відправила немовля до пустельника. Тим часом приїхав єпископ, який, вважаючи, що на абатису звели марний наклеп, покарав черниць; однак ігуменя зізналася в усьому єпископові. В сюжеті уточнюються деякі юридичні тонкощі: оскільки в долі абатиси взяла участь діва Марія, абатиса вважається непідсудною.

Сюжет «Міраклю про Берту з великими ногами» запозичено із лицарського роману, де розповідається про угорських короля й королеву, які віддають свою доньку Берту заміж за французького короля Пипіна; тут також підпорядковану роль відведено Богу, діві Марії й ангелам.

«Міракль про святу Остію» розповідає про те, як свята Остія зазнала муки від руки Єврея; коли злочин розкрився, мучителя спалювали на вогнищі.

«Міракль про Гризельду» присвячено селянській дівчині Гризельді, страждання якої змальовано як зразок християнської стійкості й покірності. Чудо в цьому творі здійснювали вже не святі, а найголовніша християнська чеснота Гризельди — покірність, яка долала всі випробування долі. Цікава жанрова подробиця: саме цей сюжет використано в останній, далеко не «святенницькій» новелі «Декамерона» Бокаччо. Адже у процесі еволюції міракль перетворився на цілком світську новелу, щоправда, з елементами чуда, здійсненого сакральним персонажем.

«Дійство про Стеллу» розповідає про доньку французького короля Стеллу, яку мачуха через заздрощі вигнала з дому та звеліла вбити. Втручання діви Марії ря-

тує Стеллу, яка повертається до Парижа, де її зустрічає зраділий король і наказує спалити на вогнищі свою дружину, мачуху Стелли.

Нідерландський міракль «Марікен ван Ніумеген», написаний близько 1500 р., — це історія дива, що сталося з дівчиною-сиротою на ім'я Марікен. Дядько Марікен, священик, відправив дівчину до міста щось придбати. Затримавшись у місті і не діставши притулку в тітки, Марікен змушена вночі йти з міста. Коли вона зупинилась перепочити, перед нею з'явився Диявол і запропонував навчити її «семи вільних мистецтв», але за однієї умови: вона мусить зректися свого імені, що нагадувало ім'я Марії, та ніколи більше не хреститися. Марікен погодилась, уклала угоду з Дияволом й отримала нове ім'я — Еммекен. Упродовж семи років разом зі своїм компаньйоном Еммекен сіяла біду та смерть в Антверпені, але якось побачила епізод з вистави про Бога й замислилася над своїм життям. Щоб вимолити собі прощення у Папи, Марікен вирушає до Рима, де після багатьох років чернецтва їй вдається заробити прощення.

Найбільшою популярністю міраклі користувались в Англії. Можливо, через те, що в цей час з'явилася величезна кількість святих «місцевого значення». Чи тому, що в Англії раніше, ніж в інших країнах Європи, утворилася корпоративна система торговельних і ремісницьких цехів, кожен з яких вважав якогось святого власним патроном. День, присвячений пам'яті свого покровителя, корпорації святкували надзвичайно урочисто, вшановуючи його богослужінням і виставою, присвяченою подвигам та стражданням святого. Певно, такі святкування нагадували змагання між корпораціями.

В Іспанії *міраклі* зазвичай створювалися на замовлення міської влади або релігійних орденів, щоб показати їх у день того чи іншого святого, а також під час свят *беатифікації* (від лат. *beatus* — блаженний і *facio* — роблю; нижчий ступінь підготовки до *канонізації*, зарахування певної особи до числа блаженних) та *канонізації* (урочистого акту оголошення тієї чи іншої особи святою). Ці вистави відбувалися всередині храму, чи на паперті, на церковному дворі або на міській площі, на імпровізованому кону, впритул до якого стояли до якого стояли величезні візки з декораціями й театральною машинерією.

З плином часу кращі з таких драм увійшли до репертуару професіональних труп, і їх почали виконувати також у звичайні дні, в коралях; таким чином, міраклі стали надбанням світських театрів. Перейшовши на світську сцену, драми про святих, звісно, не могли уникнути її впливу, тому поступово набрали ознак *комедії плаща та шпаги*. Не дивно, що саме в Іспанії з'являються і хулителі *драм про святих*, чию точку зору висловив у книзі «Теологічне міркування про театри й комедії нашого сторіччя» (1689) брат Ігнасіо де Камарго: «У них [тобто у "драмах про святих"] також не бракує речей, що збуджують хіть, і зображуються всілякі любовні ігрища й нечестиві бажання. Творам, які називаються комедіями на божественний лад, притаманна тенденція до змішування мирського й сакрального,

світла й мороку, землі й неба, що є непристойністю, з якої відбувається безліч інших непристойностей».

В українському шкільному театрі агіографічні сюжети не дістали значного поширення. Нині до відомих зразків міраклю належать лише два твори: анонімна драма «Алексій, человек Божій» (1673) та «Комедія на Успеніе Богородицы» (1697/1699) Дмитра Туптала. Драма про «Алексія, чоловіка Божого» написано на основі популярного європейського сюжету («Una rappresentazione di santo Alexio», 1515; «La Rappresentazione di sant 'Alesso», 1517; опера Стефано Ланді та ін.).

Показ цього твору 17 березня 1674 р. у Києво-Могилянській колегії було приурочено до дня святого Олексія (Теплого Олекси) та дня народження царя Олексія Михайловича (до титулу якого було вперше в історії Росії додано слово «святий»). Цар у цьому творі ототожнювався з героєм п'єси, про що й свідчить повна назва твору: «Алексій, человек Божій, сценіческій діалог, в честь царя и вел. князя Алексія Михайловича представленный и в знаменіе вѣрного подданства, чрез шляхетную молодь студентскую в Коллегіум Кіево-Могилеанском, на публичном діалогу». У Пролозі драми говорилося: «Сей наш акт працовитый, тылко не вседневный. Будет то и на славу (пресветлому и благочестивому) царю Алексею, который и в бозе и в святых маючи надею, з неприятелем креста (христова) дело зачинает, але, яко Костянтин, нигды не програет». Дія твору відбувалася за часів римського імператора Гонорія. Вельможа Євтиміян мав сина Олексія, якого хотів одружити. Одруженням Олексія опікувався й ангел Рафаїл, однак ангел Гавриїл порадив Олексієві зберегти чистоту, а Юнона й Фортуна спокушали його мирським щастям. Під батьковим впливом Олексій вирішив одружитися, однак втік з весільного бенкету від власної родини, щоб стати аскетом. Коли ж він повернувся додому, його не впізнали. Сімнадцять років він прожив удома і невпізнаним помер. І лише з його листа батько, мати, дружина та імператор Гонорій дізналися, що це був Олексій. «У київській виставі, — пише Ростислав Пилипчук, — в умовах російського впливу, коли на троні перебував цар з іменем святого Олексія, звернення до теми Олексія, чоловіка Божого, набувало цілком нового — політичного значення».

Десь у 1697–1699-х написано «Комедію на Успеніе Богородицы» Дмитра Туптала, — можливо, під впливом відомої з початку XVI ст. містерії «Успіння преславної Діви Марії». У першій частині твору пояснюється символічне значення драбини Якова стосовно Богородиці, описується її Успіння, а згодом плач християнської церкви з цього приводу, вознесіння Марії на небо та вихвалення ангелами. Від часу свого Успіння Пресвята Богородиця заступається за грішників, що ілюструє друга частина драми, яка оповідає про грішника, засудженого небесним судом і врятованого внаслідок його каяття й заступництва Богородиці. Апофеоз Богородиці насичений вказівками на сучасні авторові політичні події, з якими певним чином пов'язані й обставини виконання твору.

Саме агіографічні сюжети заклали основу жанру, представленого *трагедокомедією* Теофана Прокоповича «Владимер» (1705), котру вважають то першою українською *п'єсою на історичну тему*, то *історичною драмою*, то *релігійною драмою*, хоча насправді це зразок *костюмованого панегірика*, присвяченого Петру І, а також покровителеві Києво-Могилянської академії, гетьману Івану Мазепі.

Із завершенням історії шкільного театру у XVIII ст. інтерес митців до міраклю не втрачено. Так, у XIX–XX ст. до цього жанру звертаються Моріс Метерлінк, Поль Клодель, драматурги Латинської Америки.

У 1911 р., напередодні Різдва, Макс Райнгардт здійснив постановку вистави «Міракль» за мотивами «Сестри Беатриси» М. Метерлінка (з підзаголовком «вистава-містерія без слів») у приміщенні лондонського концертного залу «Олімпія», розрахованого на дві з половиною тисячі місць. Згодом цю виставу показували в цирку Шумана в Берліні. Текст Метерлінка доповнено сценами у стилі середньовічного міраклю, присвяченого життю черниці. Райнгардт скомпонував ефектні картини та різноманітні трюки довкола готичного собору. На початку вистави перед глядачем виникав інтер'єр собору; потім лунав хорал, і крізь вікна собору пробивалися сонячні промені, що освітлювали статую Мадонни з немовлям на руках. На сцену виходили черниці, і стара абатиса урочисто вручала ключі своїй наступниці, доручаючи їй охорону собору та чудотворної статуї. Молода черниця відмикала величезні двері храму, звідки з'являвся народ, хворі, клір з корогвами та хлопчики у білих ризах зі свічками у руках. Коли ж відбувалося чудо — паралізований старий повільно вставав — лунав тисячоголосий крик. Народ розходився, прославляючи Чудотворну ікону, і собор порожнів… Так починався цей спектакль. Сама ж вистава розповідала про черницю, котра, спокушена мирським життям, збиралася залишити монастир. Розважаючись з коханцями, вона врешті була звинувачена у відьомстві і потрапила до рук інквізиції. Тим часом Діва Марія заступала місце черниці в монастирі і перебувала на цьому місці до її повернення. Однак чи не найголовнішою родзинкою вистави були не релігійні почуття, а поява на сцені лицарів на справжніх конях (узятих напрокат у цирку). Під час репетицій трапився курйозний, але вельми характерний випадок: коли коней вивели на кін, Райнгардт обурився, що його задум спотворили — адже потрібні були не білі коні, а «в яблуках»; і на вимогу режисера тварин перефарбували. Крім коней, у виставі були задіяні сотні статистів. Помічники режисера з рупорами їздили на велосипедах, щоб донести завдання до учасників масовки. ► ДРАМА-ЛЕГЕНДА, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ДРАМА АГІТАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА, АГІТПРОП-ДРАМА (англ. *agitprop drama*) — одна з форм політичної драми в СРСР, показ якої здійснювали агітбригади (невеличкі професіональні або самодіяльні колективи, метою яких було донесення до глядача злободенних повідомлень, поширення *передового досвіду* і критика «*окремих недоліків* тощо). У 1918 р. у річищі *агітпропстеатру* постали

такі форми: *агітпароплави* (спеціально призначені для агітаційно-пропагандистської роботи пересувні культ-освітні установи); *агітвагони, вагони-театри, агітпотяги* (*агітпартпотяги*); з 1920 р. — *театри на трамваях*, *театралізовані автомобілі* і *візки;* у прифронтових і фронтових районах Петрограда виступав *вагон-агітцирк*. Міжвидовим різновидом *агітпроптеатру,* — власне, театру читця і кіно, — став на початку 1920-х рр. *агітфільм* — кіноплакат, який демонструвався у супроводі читця, використовуючи досвід популярної у 1909–1914 рр. *кінодекламації*. Тоді ж надзвичайної популярності набувають різноманітні форми *агітаційних судів*: над політичними діячами (*політсуди*); літературними героями (*літсуди*); над колегами (*суди над товаришем*). Сукупності цих жанрів Мейєрхольд дав визначення *поп-агіт*.

ДРАМА АКАДЕМІЧНА (англ. *academic drama, academical drama*) — шкільна драма; також — ренесансна традиція використання творів Плавта, Теренція та інших античних драматургів в навчальному процесі. Театр, який спирається на академічну драму, називається академічним. ► АКАДЕМІЯ, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ДРАМА АНАЛІТИЧНА (пол. *dramat analityczny*) — умовна назва різновиду драми, зміст якої полягає в поступовому відкриванні правди про події минулого, що впливають на поведінку та стосунки персонажів, а врешті призводять до катастрофи. Експозиція в цій драмі розтягується на цілу драму, а в кульмінації відбувається *упізнавання* — *анагноризис*. До зразків класичної аналітичної драми належить «Едіп-цар» Софокла, у XIX ст. — «Привиди» Г. Ібсена та ін. ► АНАГНОРИЗИС

ДРАМА АНАТОМІЧНА (англ. *anatomical drama*) — в англомовному театрі — натуралістичні п'єси і вистави, в яких аналізується соціальна фізіологія.

ДРАМА АПОКАЛІПСИЧНА (англ. *apocalyptic drama*) — у театрі середньовіччя — різновид містерій, у яких демонструвалися картини Апокаліпсису, і які, на думку Террі Ходгсона, вплинули на творчість Вебстера, Тернера та Шекспіра (передусім на такі твори як «Макбет», «Король Лір» та ін.), а у XX ст. — на творчість експресіоністів, Г. Пінтера, Е. Бонда, С. Беккета та ін. ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА

ДРАМА АРИСТОТЕЛІВСЬКА (фр. *aristotelicien drama*; англ. *Aristotelian drama*; нім. *aristotelisches drama*; ісп. *aristotelico drama*) — термін, упроваджений Бертольтом Брехтом для позначення драматургії й театру, що спираються на певну традицію тлумачення «Поетики» Аристотеля, хоча прямого зв'язку з творами давньогрецького філософа термін не має. По суті, це просто *буржуазний* (*міщанський*) театр, вершиною якого, за Брехтом, став *театр психологічний*. Це театр вишуканого удавання й імітації переживання — одна з історичних, тобто мінливих, на відміну від традиційних, форм театру, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки та психологічних суперечностей персонажа, — шляхом пошуку відповідей на питання про те, «навіщо» він здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином *дійсність*, *аристотелівська драма* створює суцільну, психологічно вмотивова-

ну, конфліктну і композиційно завершену, — таку, що має початок, розвиток і кінець, — дію. Це каузальний театр, театр причинно-наслідкових зв'язків та імітації *суцільної дії*, про яку ще у 336–322 рр. до н. е. писав Аристотель: «Трагедія є відтворення завершеної та суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо буває ж ціле і без усякого обсягу. Ціле — це те, що має початок, середину і кінець». Аристотелівський театр — це театр причин і наслідків, віра в який, так само, як і віра у причинно-наслідковий зв'язок, у XX ст. перетворилася на забобон (Л. Вітгенштайн).

За життя Аристотеля «Поетика» не вплинула на розвиток античного театру і, ймовірно, критично сприймалася його сучасниками. Так само й пізніше, упродовж майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки на хвилі відродження старожитностей на початку XVI ст. праці Аристотеля не потрапили до рук інтерпретаторів, які й сформулювали *закони єдності місця й дії* (П. Ветторі, 1560) і навіть приписали Аристотелеві *закон трьох єдностей* (А. Кастельветро, 1570), з приводу чого обурювався ще Гегель, який, однак, цілком сприйняв і розвинув положення Аристотеля щодо *цілісної дії* (і в цьому сенсі можна говорити про аристотелівсько-гегелівський театр: адже саме Гегель обґрунтував і поглибив натяки Аристотеля стосовно драматичного конфлікту). Згодом тезу про *завершену і суцільну дію* підтримали теоретики класицизму, реалісти, і, звісно, К. Станіславський з його *наскрізною дією*, а услід за ними й інші послідовники *міметичного театру*. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть і пунктирна, ніби з'єднала у часі першу історико-теоретичну працю в історії світового театру, «Поетику» Аристотеля, з *системою Станіславського*.

Незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського — *суцільна* і *наскрізна дія* — ніби збіглися, що й сформувало хибне уявлення про ілюзорний театр як про універсальну, позаісторичну *магістраль* світового театру і, відповідно, про домінування *аристотелівського театру*, на тлі якого всі інші моделі театру — лише тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці та глухі кути. ► АРХІТЕКТОНІКА, ДРАМА ЕПІЧНА, КОМПОЗИЦІЯ, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ДРАМА АРТИСТИЧНА [МИСТЕЦЬКА, ХУДОЖНЯ] (нім. *Künstlerdrama*, англ. *artist play*) — драма, головним героєм якої виступає митець, зазвичай — історична постать. Жанр набув популярності з кінця XVIII ст. Класичні зразки: «Торквато Тассо» Гете, «Сапфо» Грільпарцера та ін. ► ДРАМА МИСТЕЦЬКА

ДРАМА БІБЛІЙНА (англ. *Scriptural drama*, пол. *dramat biblijny*) ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА САКРАЛЬНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ДРАМА БУЛЬВАРНА (фр. *boulevard drama*; англ. *boulevard drama*; нім. *Boulevardtheater*, ісп. *boulevard*) — це одночасно і тип театру, і репертуар, і властивий йому стиль гри. Початково бульварними театрами в Парижі 1760-х рр. називалися театри, розташовані на бульварах дю Крім, Сен-Мартен і дю Тампль. Ці бульвари інколи називали бульварами злочинів — через те, що тут публіці пропонува-

лися «жахливі» мелодрами з багатьма злочинами. На сценах бульварних театрів («Гете», «Амбігю», «Фюнамбюль» та ін.) розігрувалися вистави, присвячені авантюрам і сентиментальним подвигам: мелодрами, пантоміми, феєрії, акробатичні видовища, комедії й арлекінади. Бульварною, відповідно, називалася драматургія, що обслуговувала інтереси подібних театрів. У 1860 р. за наказом префекта бульвар Тампль разом з усіма його театрами було зруйновано. Однак доба бульварного театру на цьому не скінчилася, адже бульварна п’єса — це лише результат еволюції *гарно скроєної п’єси*, мелодрами та міщанської драми, загальною ознакою яких є міцна драматична структура і конформістська фабула: така п’єса *лоскоче* нерви глядача, але ніколи не порушує громадського спокою і завжди залишається приємною. Зазвичай це домашня трагікомедія, побудована на любовному трикутнику. Театр бульварів — це, користуючись висловом Патріса Паві, «ненав’язливий агітпроп задоволених життям людей». Провідними представниками бульварної драматургії XIX ст. були Ежен Лабіш і Людовік Галеві. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ [ВОСКРЕСНА, ПАСХАЛЬНА, ПАСІЙНА], ПАСІЇ, ПАСІОН, ПАСІЯ, СТРАСТІ (англ. *Passion play, Easter play*; нім. *Passionsspiel, Osterspiel*, від лат. *Passio* — Страсті; пол. *Gra Wielkanocna, Gra Pasyjna*) — середньовічна релігійна драма, присвячена подіям Великоднього тижня.

Святкування Великодня (Воскресіння Господнього) у перших християн обмежувалося повною вечірньою Службою Божою з Господньою трапезою наприкінці. Передував Великодневі Страсний тиждень, який мусив нагадати про Христові Страсті, що починалися його в’їздом до Єрусалима. На спомин про цю подію у IV ст. в Єрусалимі упроваджено свято Входу Господнього до Єрусалима, що й донині відзначається в останню неділю перед Великоднем. Пополудні християни збиралися на Оливній горі на Службу Божу, а увечері входили до Єрусалима із пальмовими та оливковими гілками і, вітаючи Христа, кидали йому їх під ноги (у слов’янських країнах — вербові гілки, звідки й назва *Вербна неділя*).

Наприкінці VIII ст. у пальмовій процесії з’явилися театральні елементи: «роль» Христа, який їхав верхи на віслюкові, виконував єпископ. У західній церкві свято дістало назву Пальмової неділі (*Ludus Palmarum*).

Особливістю літургійної відправи Страсного четверга був обряд омовіння ніг, який уже у V ст. входив до відправ посвячення. Під час цього обряду архієрей обмиває ноги дванадцятьом ієреям; Папа Римський — кардиналам, а монарх або члени королівської родини — біднякам. Іншими елементами літургійної відправи були особливим чином оформлене зберігання Євхаристії для причастя на літургії Страсної п’ятниці — у святому гробі, і пов’язане з цим поклоніння Євхаристії, а також обрядове знімання покровів із престолів.

На початку V ст. у Страсну п’ятницю християни в Єрусалимі збиралися вдосвіта, щоб вклонитися хрестові, в обід — на Службу Божу Слова. Обряд поклоніння святому хрестові розвинувся там, де були частинки хреста, тобто у Римі, де Папа

переносив частинки хреста із Латеранської церкви «Святого Хреста в Єрусалимі». Ця Служба завершувалася урочистою молитвою.

У VIII ст. літургію Страсної п'ятниці перейняла франкська Церква, і відправа з причастям розвинулася до *missa praesanctificatorumi*. У німецькомовному середовищі сформувалася відправа з драматичними елементами — «чин Воскресіння», що складався з піднесення зображення Воскресіння, під час якого зі «святого гробу», як знак наслідування мироносиць (*visitatio sepulchri*), виймали хрест або святі дари. Зі звичаїв Квітної неділі чи з обряду посвячення церков у пізньому середньовіччі ввійшов до відправи обряд *Tolliteportas* — як відображення перемоги, яку Ісус здобув над дияволом при сходженні до Пекла.

На початку IX ст. Великодня процесія із ченців, дворян і «змішаного люду» (*mixtus populus*) послідовно обходила три святилища, а подальше розширення літургійного співу й доповнення його *тропами*, тобто новими неканонічними текстами, дало поштовх для появи у X ст. театральних елементів — уперше їх застосував творець Великоднього тропу Туотіло.

З *антифонів* (співочих діалогів півхору) постав діалогізований переказ євангельського сюжету (*тропи*), присвячений похованню й Воскресінню Христа (дослідники висловлюють припущення, що саме від слова *тропи* походить назва *trobador* — трубадур, тобто той, хто винаходить тропи).

З переказу євангельського сюжету походить і перша *Великодня гра* — сцена трьох Марій, що прийшли до Гробу Господнього. Ролі Ісуса й основних апостолів виконували священнослужителі, а для інших ролей наймалися комедіанти та мандрівні актори — *clerici vagantes*. Десь у XIV ст. для визначення цих обрядових дійств з'являються відповідні назви: *Великодні ігри* (лат. *Ludus paschalis*; нім. *Osterspiel*, ігри Страстей Господніх), *Пасії* (*Passio, Passion* — Страсті, Страждання), *Ordo* (лат., священні тексти, священнодійства) та ін.

В одному з перших відомих Великодніх тропів сцена Воскресіння виконувалася таким чином. Між трьома Маріями — Марією Магдалиною, Марією Саломеєю й Марією Клеоповою, матір'ю Якова, — та ангелами, що їх зустрічали, відбувався діалог: «Кого ви шукаєте в могилі, християни?» — «Ісуса з Назарета, розп'ятого на хресті, небесні ангели». — «Його тут нема, Він воскрес, несіть благу вість, що Він устав із труни». Ця сцена вже потребувала певної партитури, жести якої черпалися з найдавнішого церковного ритуалу, що мав чіткий і жорстко визначений ряд алегоричних дій, відомих ще з VIII ст.: поклоніння хрестові (*Adoratio crucis*) у Страсну п'ятницю; положення хреста (*Depositio crucis*, відомо з IX ст.); підняття хреста (*Elevatio crucis*); наступного після Великодня дня (що символізувало годину Воскресіння) й відвідання жінками-мироносицями Труни Христової (*Visitatio*).

Від X ст. відомі й звернені до виконавців Великодніх ігор *режисерські вказівки*, що визначали особливості їхнього виконання. Серед співу та промов з розміщеної під вівтарем домовини виймали хрест, покладений туди у велику п'ятницю,

і священик, убраний ангелом, у білому хітоні та з золотим сяєвом над головою, повідомляв про Воскресіння Христа, звертаючись до двох жінок — Божої Матері й Марії Яковлевої, яких усоблювали двоє молодих священиків у жіночих плащах.

У монастирському статуті «Regularis concordia monachorum» кінця X ст. наведено сценарій Великодньої гри, що її інколи називають *літургійною драмою*: «Щоб урочисто відсвяткувати положення в труну нашого Спасителя й кріпити віру неосвіченого простолюду й неофітів, ми й вирішили дотримуватися похвального звичаю деяких церковників. У частині вівтаря, де є отвір, має бути поміщено труну, завішену фіранкою. Повинні вийти двоє дияконів, тримаючи накритий саваном хрест, і понести його зі співом антифонів, доки не підійдуть до місця труни й не покладуть хрест, так, неначе це було б тіло Добродія нашого, яке вони ховають. У цьому місці святий хрест повинен залишатися до самої ночі Воскресіння. У день святої Пасхи, перед ранковою службою, нехай церковні служителі піднімуть хрест, щоб помістити його в належне місце. Під час третього читання нехай четверо братів уберуться; один, убравшись в альбу, неначе для іншої служби, піде непомітно до труни й тихо сяде з пальмовою гілкою в руці. Під час співу третього антифону нехай троє, що залишилися, одягнені в ризи, з кадильницями прямують до труни, удаючи, ніби шукають щось. Це відбувається в наслідування ангела, що сидить на камені, і жінкам, що прийшли натерти тіло Ісуса миром [освяченою обрядом мироваріння ароматною олією. — *О. К.*]. Коли ж той, що сидить, побачить, як до нього наближаються троє, неначе збилися зі шляху й шукають щось, нехай він почне спів тихим і ніжним голосом: ″Кого ви шукаєте?″ Коли він проспіває, нехай троє разом в унісон відповідають: ″Ісуса Назарянина″, а він їм: ″Його немає тут; Він повстав, як раніш пророчив. Ідіть, повідомте, що Він повстав із труни″. По тому нехай вони звернуться до хору зі словами: ″Алілуя, Господь повстав!″ Потім нехай ангел, який сидів, неначе назад їх кличучи, проспіває антифон: ″Прийдіть і подивіться місце…″ При цих словах нехай він встане та зніме пелену та покаже їм місце, де немає хреста, але залишилася завіса, в яку загорнуто було хрест. Ті, побачивши місце, покладуть туди свої кадильниці, візьмуть полотнища й покажуть його священикам, неначе вказуючи на ту обставину, що Господь воскрес, і більше не загортатимуть у завісу. Нехай потім проспівають антифон ″Воскрес Господь із труни″ і покладуть завісу на престол. По закінченні антифону головний священик, радіючи разом з усіма, що Цар наш, перемігши смерть, воскрес, затягне ″Тебе, Боже, хвалимо″. По закінченні нехай калатає дзвін».

Дія однієї з Великодніх ігор — «Наречений, або Діви мудрі й діви нерозумні», — що виконувалася близько 1100-го р., спиралася на євангельську притчу. Розпочиналося дійство з латинської проповіді (євангельський текст, покладений на вірші), після чого виконувалося дійство, написане латиною з невеличкими вставками на провансальському діалекті. Проповідник урочисто оголошував пришестя «жениха» — Христа, і мудрі діви готувалися до його зустрічі зі світильниками. Не-

розумні ж діви не встигали підготувати своїх світильників. На прохання нерозумних дів допомогти їм мудрі діви відповідали порадою мерщій просити продавців: «Нехай дадуть вам, лінивим, олії в лампади ваші». Але й продавці відмовляли нерозумним дівам і казали: «Милі дами, не слід вам тут бути. Ви просите світла — ми не можемо дати його вам; шукайте того, хто зможе дати вам світло». З'являвся Христос і виголошував латиною: «Вам віщаю, Вас не знаю; Згасло ваше світло. Хто ним знехтував, Тому на мій поріг Ходу нема». Потім провансальською мовою додавав: «Йдіть, скорботні, йдіть, нещасні. Навіки приречені ви на муки: До Пекла вас зараз поведуть». Далі йшла латинська ремарка: «Нехай чорти схоплять або кинуть в Пекло», — після чого з'являлися чорти і забирали нерозумних дів до Пекла.

В іншому варіанті дійство починалося із закликів жінок: «Де Христос, Господь мій і син всевишній? Ходімо, подивимося на гріб!», на що Ангел-охоронець біля гроба відповідав: «Того, кого ви шукаєте, тут нема…» Утім, гра так само завершувалася чортівнею й пророками юдейськими.

З обрядової церковної книги XIV ст. відомо «Плач трьох Марій» («Planctus Mariae et aliarum»), ремарки якого свідчать про особливості виконання храмових дійств. «Марія Магдалина (тут вона повертається до чоловіків, простягнувши до них руки): О брати! (тут до жінок) і сестри! Де моя надія? (тут вона б'є себе в груди). Де моя розрада? (тут вона піднімає обидві руки) Де порятунок? (тут, опустивши голову, вона кидається до ніг Ісуса). О пане мій! (тут обидві Марії встають і простягають руки до Марії й Христа). Отче… і т. д. Марія старша (тут вона вказує на Марію Магдалину): О Маріє Магдалино (тут вона вказує на Христа), сина мого найсолодша ученице (тут вона цілує Магдалину й обіймає її обома руками). Оплакуй скорботно разом зі мною (тут вона показує на Христа) смерть мого найсолодшого сина (тут вона вказує на Магдалину) і смерть твого вчителя (тут вона вказує на Христа), смерть того (тут вона вказує на Магдалину), хто так тебе любив (указує на Магдалину), хто тебе звільнив (тут вона звільняє свої руки й роняє їх) від усіх твоїх гріхів (тут вона обіймає й цілує Магдалину, як у перший раз, закінчує вірш), найсолодша Магдалино! Марія Магдалина (тут вона вітає Марію обома руками): Мати Ісуса розп'ятого (тут вона витирає сльози), разом з тобою я буду оплакувати смерть Ісуса…»

Незважаючи на те, що Великодні ігри розігрувалися латиною, вони все ж поширилися у X ст. на більшій частині християнської Європи і сприяли подальшій театралізації служби.

Назва *літургійна драма* в ті часи ще не вживалася; вона з'явилась, очевидно, не раніше від XVIII ст. Натомість вживаються слова *Ministerium, Officium, Officia, Mysterium, Sacramentum, Ludi, Ludi Paschalis, Spiel* та ін. З плином часу Великодні ігри ускладнилися, костюми виконавців стали цікавішими, з'явилися докладні *режисерські інструкції* з точними вказівками щодо тексту й рухів, урізноманітнилися технічні пристрої (блоки для «вознесіння», люки і т. ін.), і збільшилась видо-

вищність вистав, а кліриків, що виконували ігри, дедалі частіше почали називати *нашими трагіками* (*tragicus noster*).

На цій стадії розвитку Великодні ігри вступають у конфлікт із загальним характером літургії, що провокує 1210 р. указ Папи Інокентія III, яким показ Великодніх ігор у церквах забороняється, після чого гра виходить на *profandum* (місце поза храмом, паперть, церковний ґанок), і цей перехідний жанр згодом дістає назву *напівлітургійної драми*.

Зазвичай *напівлітургійні драми* розпочиналися з процесії, що прямувала за місто, неначе повторюючи шлях Ісуса на Голготу. Спочатку вона містила сцени зради, суду й страти, однак поступово обросла подробицями. Тут з'явилися персонажі, про яких у Біблії не було й згадки (торговець запашною маззю; сцена, в якій юдеї виконували пісні в присутності Пилата й сперечалися із солдатами стосовно платні за їхню працю й ціни на миро; Марія Магдалина співала пісню, яку сучасний німецький дослідник порівняв із шансоном: «Торгаш, подай рум'яна ці, я ними щічки нарум'яню, щоб хлопця заманити, інакше врода моя зів'яне!»).

У пролозі до однієї з німецьких Великодніх ігор двоє ангелів викладали зміст гри: «Хочемо вам в образах представити, як смерть піти змусив Господній Син Ісус Христос, який у жертву вам життя приніс своє, як Він воскрес, коли прийшла пора. Дивіться ж хоч до ранку!»

Під час виконання вистави група юдеїв сперечалася, чи не накличе на них неприємності історія з розп'ятим Христом. За їхні гроші Пилат виставляв біля труни Ісуса охоронців, які, одержавши свої гроші, хвалькувато заявляли, що той, хто насмілиться підійти до труни, змушений буде мірятися силами з гігантами. Однак підходили ангели, торкалися охоронців і ті засинали. Христос уставав із труни, йшов до брами Пекла, щоб урятувати полонені душі і, побачивши, що вони замкнені, перетворював засув у друзки. Ангели проводжали душі до Раю.

У сцені Воскресіння спочатку лунав страшний гуркіт, ніби землетрус, потім Ісус уставав із могили й виголошував такі рядки: «І в Пекло хочу спуститися, звільнити Адама з Євою й усіх, кого люблю, хто був для радості народжений, але Люципером у Пекло відправлений». Біля брами Пекла Ісус співав: «Брами Пекла хочу Я зламати й душам усім волю дати. Я альфа й омега, хай буде всім відомо, хто опинився у цій безодні. Я перший і останній, Я єсмь пророк Давид! Про це засвідчує мій вид».

Коли охоронці прокидалися і знаходили труну порожньою, вони накидалися на юдеїв і розпочиналася бійка. Коли ж торговець мазями рекламував свій товар і шукав собі помічника, йому на очі потрапляв простак Рубін, який, не соромлячись, брався товкти в ступці всілякі трави й пропонував різні мазі: бабам — для омолодження, молодичкам — для повернення цнотливості: «Беру я комашиний жир і бичачої крові доливаю, від мухи мозок додаю й трохи дзенькоту від дзвонів».

Тоді з'являлися три Марії і, виконавши пісню, купували мазь, за яку «медикус» вимагав чималі гроші.

І знову розігрувалася комічна сценка з участю медикуса, його дружини й слуги Рубіна: дружина сварила чоловіка за те, що він дешево продає безцінні мазі (їй не вистачає грошей на нову сукню), але чоловікові набридало слухати дружину, він бив її і лягав спати. Тоді до жінки підкрадався Рубін і підмовляв її тікати разом із ним. В іншій сцені Рубін звертався до публіки: «Дивіться, старі ви матраци, та відкривайте гаманці. Дивіться, дохлі карасі, доки чорт дупу вам не відкусив».

В українському театрі важливою подією для поширення пасійних драм, на думку В. Рєзанова, став київський собор 1629 р. митрополита Йова Борецького, який «запровадив до церковної відправи *пасії* <…> це було явне наслідування католицькій літургійній страсній (пасійній) драмі».

До *драм Великоднього циклу* В. Рєзанов відносив такі твори: «Дійство на страсті Христові списане», «Царство Натури Людської…», «Свобода от віков вожделенная…», «Мудрость Предвічная…», «Торжество Естества Человеческого…», «Трагедо-комедія» Сильвестра Ляскоронського, «Властотворній образ человеколюбія Божія» Митрофана Довгалевського, «Образ страстей міра сего» і Великодню драму без заголовка. Але все це не були чисті пасійні драми, адже, за висновком дослідниці українського театру Л. Софронової, Великодня п'єса надто легко «перетворюється на панегірик, а панегірик сплітається з кульмінаційною точкою Великодньої драми».

З початку XVII ст. відомо анонімну Великодню драму «Слово про збурення Пекла» («Слово о збуренії Пекла, єгда Христос, од мертвих вставши, Пекло збурив»), жанрова природа якої сьогодні недостатньо зрозуміла, адже дослідники висловлюють різні припущення щодо можливих умов виконання цього твору. Одні пов'язують його з традицією шкільної драми, інші — *з народним театром*. Невеличкий за обсягом уривок анонімного твору зазвичай друкується як Великодня *пасійна* драма, позаяк мотив Сходження Христа до Пекла в ній запозичено з апокрифічного «Никодимового євангелія», віднесеного до заборонених книг ще Нікейським собором 325 р. Проте починаючи з XIII ст. мотив сходження Христа до Пекла пов'язується в західній літургійній практиці з Великоднім циклом, Великодньою всенічною і обрядом *Tolliteportas* як відображенням Христової перемоги над Дияволом при сходженні його до Пекла. Німецьку містерію про сходження Христа до Пекла датовано 1464 роком; твір насичено постановочними ефектами — приміром, від помаху руки Христа падали засуви і відмикалися замки.

У 1630 р. вчитель львівської братської школи Андрій Скульський видрукував пасійну декламацію «Вірші з трагодіи "Христос Пасхон"» Григорія Богослова — переробку написаної у Візантії у XI–XII ст. трагедії, своєрідного зліпку трагедій Евріпіда, Есхіла («Прометей», «Агамемнон»), Лікофрона, а також Євангелій та апокрифів. Основні події драми — смерть Ісуса та його Воскресіння.

У 1631 р. у Львові було видано «Розмышляннє о муці Христа, спасителя нашего. При тым веселая радость з триумфалного єго воскресенiа. Віршами напысаный

през многогрішного инока Йоаникіа Волковича, проповідника слова Божого, и в Львові при церкви братской Успеніа Пречистыя Дівы Маріа, през отрочат отпровованыи. Там же за благословенієм его милости преподобнійшого отца Кир Петра Могилы, воєводича земль молдавских, великого архімандрита кієвопечерского до друку поданым року от рождества Христова 1631». Прикметно, що твір цей присвячено «Побожному и благовірному мужу, пану Гавріелю Марковичу Ланкгишу, славному купцу и мещанину лвовскому, добродієви своєму ласкавому». «Смутныи трены в смутный день страстей Христа, спасителя нашого» починаються зі звернення Душі побожної 1 (у виконанні Георгієвича), потім з'являються Душа побожная 2 (Ланкгиш), Душа побожная 3 (Буневскій), Милость Божіа, Милосердіє Божіє, Ангел, одинадцятеро отроків, Розум, Пам'ять, Воля, Звитязство, Тріумф, Крест, Копіє, Вісники. Причому у творі є чимало ремарок («крест кочет в руки взяти», «того ж кочет», «тримаєт крест моцно в рука», «всі три крест цілуют» та ін.).

1670 роком атрибутується одна з найдавніших пам'яток української драматургії, яку зазвичай відносять то до містерій, то до мораліте, хоча сам автор у тексті твору вживає слово *traiediia*. Йдеться про анонімний «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про страждання Христові»), що його розшукав і видав Іван Франко.

У 1674 р. видрукувано «Вірші на Воскресеніє Христово» Лазаря Барановича, десь у ті самі роки — «Стихи на Страсти Господни» Димитрія Туптала та «Вірши на Воскресеніє Христово» Петра Поповича-Гученського. Ці *вірші* створено в жанрі декламації, що передбачало їх виконання.

1685 р., очевидно, написана анонімна пасійна драма «Дійство на страсті Христові списане», темою якої є боротьба Богині ворожнечі Ерінніс з Любов'ю. Твір виконували студенти колегіуму в трапезній церкві Києво-Братського монастиря у Великодню п'ятницю перед настінними образами страстей Христових. Пролог твору, вважає Ростислав Пилипчук, «дає підстави порівнювати його, як і всю драму, з тим місцем у літописі Самійла Величка, де йдеться про *раздвоенія*, измененія <…> междоусобія с кровопролитием"».

Великодня містерія «Царство натуры людской прелестію разоренное, благодатію же Христа паки составленное и венчанное смутным же действом в Киевских Афинах <…> от благородных российских младенцов извещенное…» (1698) відома лише за уривком, у якому йдеться про створення людини, її гріхопадіння і вигнання з Раю, а також про вихід юдеїв з єгипетської неволі. Дійовими особами виступають алегоричні постаті, які борються за Натуру Людську, — Всемогуща Сила, Віра, Надежда, Милость і ангели, а з другого боку — Люципер та його слуги: Злость, Прелесть, Гордость, Смерть. Події відбуваються на небі, на землі, в Раю й у Пеклі.

У 1703 р. створено Великодню драму «Мудрость Предвічная, во едемском душу разумную ветрограді наздавшая, самоизвольні же в плін Ада восхищенную от погибели вічной ко первому рая блаженству Любві Божія довлетвореніем возведшая, через благородных России младенцов во училищном коллекгіум Кієво-Мо-

гилеанском стихотворным сложеніем 1703 явствовався». Драма починається творенням людини та введенням її до Раю, а завершується положенням Христа у гріб, тобто охоплює події Старого і Нового Заповіту. У п'єсі виводиться на сцену Ворожнеча, яка святкує перемогу над світом і тішиться з приводу роз'єднання між Богом і людською душею. Любов бере на себе муки, щоб примирити душу з Богом.

У 1727 році в Білгородському колегіумі виставлено Великодню драму «Благоутробие Божіє», текст якої не зберігся.

1729 року в Києві видано «Трагедо-комедію» єромонаха Сильвестра Ляскоронського, джерелом якої, на думку В. Рєзанова, була п'єса «Царство Натури Людской». Ця *драма Великоднього циклу* завершувалася алегоричним антиепілогом, у якому демонструвалась картина «Орел монарший перунами побиває льва». Виступав Орфей з гуслями, і хор співав, вихваляючи можновладців («князь з потентами»). Цей антиепілог, на думку В. Рєзанова, був відгуком панегіричних дійств, що їх виконували єзуїти. Твір Ляскоронського начебто написаний на Страсті Христові або Великдень, однак виставлявся в день Петра й Павла, тобто в день іменин царя Петра, на що вказують чотири сцени в другому акті, присвячені цим апостолам, — хоча ці сцени не мають органічного зв'язку з усім змістом твору. Крім того, автор вивів «монаршого орла», що «громами побиває льва» (Персію), і таким чином надав драмі панегіричного забарвлення.

1746 року, ймовірно, створено ледь не останній твір шкільного театру в Україні — Великодню драму «Воскресеніє мертвих» тридцятирічного викладача Києво-Могилянської академії Юрія (Георгія) Кониського. ► ДРАМА ЛІТУРГІЙНА

ДРАМА ВЕРХОВА, ДРАМА КІННА, ГІПОДРАМА (англ. *equestrian drama*, *hypodrama*) — у театрі XVIII ст. — *кінна драма*, різновид зоологічної драми (*зоодрами*); синтетичний, театрально-цирковий жанр з участю коней. Жанр сформувався у видовищах Андре Дюкро, постановника кінних вистав («Битва під Ватерлоо», де при світлі смолоскипів і місяця зображувалися бої кінноти і піхоти; міста, що палають; розстріл шотландців; утеча Наполеона та ін.).

Серед перших зразків жанру у США — драма «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» Джона Говарда Пейна (1791–1852), першого американського виконавця ролі Гамлета, популярного драматурга й поета. У п'єсі Мазепу виведено як татарського шляхтича, якого тяжко покарано за якусь інтригу: його прив'язали до спини дикого коня, якого пустили степом. Наступною гіподрамою на цю саму тему була п'єса «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» Г. М. Мілнера, яку вперше виставлено 1833 р. в «Амфітеатрі» Астлея. 7 червня 1861 р. роль Мазепи у виставі за п'єсою Мілнера виконала Ада Ісаакс Менкен; одягнена в легкий шовковий костюм тілесного кольору, що облягав її фігуру і створював враження наготи; акторка мала шалений успіх і з цією виставою гастролювала по багатьох містах США, а також у Лондоні й Парижі. У Парижі вона показувала виставу впродовж ста вечорів; останнього вечора на спектаклі були присутні Наполеон III, грецький король,

герцог Единбурзький, англійський принц та ін. Велику кількість *мазеппадрам* виставляли й інші акторки в Америці. Наприкінці XIX ст. в серії «Ефіопська драма» видрукувано п'єсу «Мазепа», дійовими особами якої були афроамериканці.

Інший різновид гіподрами в 1880-х рр. створив Вільям Коді, на прізвисько Буфало Білл; він організував шоу «Видовища Дикого Заходу», з яким понад тридцять років гастролював світом.

У 1890-х рр. в Росії, в цирку Е. Труцці здійснювалися постановки гіподрам (циркових пантомім) за повістю М. Гоголя «Тарас Бульба».

У 1930-х рр. постановку гіподрами «Кармелюк» на арені Київського цирку здійснив Гнат Юра. ► БАЛЕТ КІННИЙ, ДРАМА ЗООЛОГІЧНА, ТЕАТР ТВАРИН

ДРАМА ВИРОБНИЧА — в СРСР наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. — драматичний жанр, в основу якого покладено виробничий конфлікт. На відміну від драматургії експресіонізму, для якої характерне протистояння людини та машинізованого світу, у виробничій драмі пропагувалася індустріалізація й оспівувалася велич соціалістичного будівництва.

Яків Мамонтов у праці «Основні компоненти драми» писав про виробничу драму: «В цих п'єсах драматурги намагалися відобразити наші великі соціалістичні виробництва, наші індустріальні досягнення: виводили силу людей, заповнювали десятки сторінок виробничими нарадами. А кінець кінцем виходило так, що в п'єсі багато людей, багато виробничих розмов, ще більше метушні і галасу і жодного значного образу».

У статті «Виробнича драма» (1932) Борис Алперс, спираючись на приклади постановок п'єс М. Погодіна, писав: «П'єси загуркотіли на сцені залізом і сталлю, запалали мартенівськими печами, заклубилися пилом новобудов. І водночас з цією обстановкою хлинула на сцену армія будівників і виробничників. Індустріальні робітники в прозодязі, вуглекопи в брезентових куртках <…> Проте п'єси цього типу і побудовані на їхній основі вистави на сьогодні вичерпали себе. <…> Зазвичай ця схема має такий вигляд. На заводі або на будівництві йде напружена боротьба за виконання плану. У роботі виникає прорив. На ліквідацію прориву мобілізуються всі сили колективу. Але перешкодою стає несвідомість шкідників або куркулів. На якийсь момент реакційні настрої беруть гору. Завод, фабрика або будівництво на краю загибелі. В цей час відбувається подія, що розкриває істинний смисл того, що відбувається. Класовий ворог, який ховався по кутках, відкрито виходить на сцену. Вибух шахти, греблі, поламка машини — ці шкідницькі акти відкривають очі відсталій частині робітників на справжню природу їхнього опору. Наступає перелом і протверезіння. Прорив ліквідується». ► ДРАМА АГІТАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА

ДРАМА ВІРШОВАНА (англ. *verse drama*) — драма, написана у віршованій формі. Першою віршованою драмою була давньогрецька трагедія, від якої традиція тягнеться й далі, доки у XVI ст. не сформується прозова драма, що в XIX ст., під впливом вимог реалізму, стає провідною формою драматургії. У XX ст. драматур-

ги рідко звертаються до віршованої форми. Інколи вживається синонім *віршованої драми* (англ. *poetic drama*) — *драма поетична*, який має ширше значення, адже спирається на уявлення про поетичність і небуденність світу драми.

ДРАМА ВОСКРЕСНА — різновид Великодньої драми, присвяченої, на відміну від пасійної драми, подіям «по Ісусовім розп'яттю і похороненню» (І. Франко). ► ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ВЧЕНА (англ. *erudite drama*, від італ. *la commedia erudita*; слово *commedia* в італійській мові XV–XVI ст. означало не лише комедію, але й театр, наприклад: *commedia erudita*, *comedia del arte* тощо) — італійська драма доби Відродження, сформована на основі *академічного театру* й орієнтована на відродження традицій античного, переважно давньоримського театру.

Поштовхом до народження *вченої драми* було створення у Європі, починаючи з XII ст., низки університетів: Болонський університет (1119), Оксфордський (XII ст.), Монпельє (1180), Кембриджський (1202), Неапольський (1224), Сієнський (1240), Паризький (Сорбона, 1257), Римський (1303) та ін. Університети зазвичай мали чотири факультети: вільних мистецтв, медицини, права та обов'язково — теології. Саме поява університетів сприяла народженню вченого театру та його основного жанру, *вченої комедії* — італійської комедії інтриги доби Відродження, автори якої обрали за взірець твори Плавта і Теренція.

Першим твором ученого театру в жанрі *вченої комедії* вважається «Комедія про скриньку» Лудовіко Аріосто. Попередником *вченого театру* були вистави, що їх здійснив Помпоніо Лето (1427–1497), з ініціативи якого у Римській Академії було створено театр, який нагадував сцену римського театру і був орієнтований на постановку античної драматургії мовою оригіналу — латиною. Відомі, зокрема, постановки «Гіполіта» (за «Федрою» Сенеки), «Пунійця» Плавта та ін. Зіграні в саду Помпоніо Лето, ці вистави стали приводом для звинувачення господаря у спробі реанімації поганства, що спонукало владу вкинути його до в'язниці. Проте не знайшовши в його діях складу злочину, судді дійшли висновку, що в цих виставах «більше гри, аніж справжньої небезпеки».

Починаючи з 1508 р. для потреб *вченого театру* створюються спеціальні п'єси мовою *вольгаре* — звичайною італійською мовою, а також новий тип сценічного оформлення: глибинний перспективний планшет сцени, на якому було зведено перспективні декорації (театр у Феррарі, 1508).

У жанрі вченої *комедії* в цей час активно працюють: Б. Довіцці, кардинал Бібієна; Н. Макіавеллі; П. Аретіно; Дж. Бруно; Дж. Триссіно, Дж. Чінтіо, Т. Тассо та ін. Основними жанрами *вченого театру* були *вчена комедія*, *вчена трагедія* і *вчена пастораль*. На відміну від *академічного театру* (театр Помпоніо Лето у римській Академії), в якому твори давньоримських драматургів виконувалися латиною, *учені комедії* написано італійською мовою. На думку багатьох дослідників, жанр *ученої комедії* орієнтований радше на читання, ніж на сценічне виконання.

Специфіка постановочної практики *ученого театру* стосувалася здебільшого особливостей візуального рішення спектаклів. У виставах використовувались тривимірні декорації, в яких живописний задник зображав *Ідеальне місто*. З 1513 р. в постановках ученого театру з'являються також архітектурні декорації (вистава «Каландрія» Бернардо Довіцці, кардинала Бібієни).

На початку 1530-х з'являються *теларії* (від слова *tela* — тканина) — тригранні призми, призначені для зміни оформлення.

У 1539 р. в оформленні *ученого театру* з'являється сценічний апарат «сонце» — скляна куля, заповнена водою й освітлена смолоскипами; інтенсивність його «випромінювання» змінювали за допомогою дзеркал і екранів.

Вистави *вченого театру* здійснювалися, зокрема, в Олімпійському театрі (Віченце, неподалік від Венеції), зведеному за принципом «зірки»: він мав циркульну форму з орхестрою в центрі, від якої тягнулись «промені» п'яти вулиць.

Учену трагедію виконували актори, які декламували текст стоячи на котурнах; значну роль у виставі було відведено хору.

Найвідоміші теоретичні праці творців *ученого театру:* «Сім книг про архітектуру» (1545) С. Серліо, «Чотири діалоги про сценічні видовища» (1565–1566) Л. де Соммі, «Про драматичну поезію і сценічні постановки» (1598) А. Індженьєрі, а також праці Дж. Вазарі, який і сам був постановником вистав.

Учений театр висуває посаду *режисера* (*капокоміко* чи *капокомічі* — директор сцени); ці обов'язки в різних виставах виконували Леонардо да Вінчі, Бальтассаре Кастільйоне, Анджелло Індженьєрі, Бернардо Буонталенті, Леоне де Соммі та ін.

В англійському театрі словосполученнями *вчений театр* і *вчена драма* позначають придворні розваги, в яких імітувалися ранні форми театру.

ДРАМА ГАНГСТЕРСЬКА (італ. *banditti drama*; англ. *gangster play*) — у XX ст. — п'єси на сюжети з життя гангстерів.

ДРАМА ГАРНО СКРОЄНА (фр. *pièce bien faite*; англ. *well-made play*; нім. *well-made play*; ісп. *obra bien hecha*) — узагальнена назва техніки драми початку XIX ст., що спиралася на поняття *сценічності* та призначалась для створення театральної ілюзії, що підтримує інтерес глядача і через це задовольняє його очікування. В основі *гарно скроєної п'єси* — аристотелівська модель композиції, сформалізована і прилагоджена до вимог п'ятиактної драми. В цілому техніка *гарно скроєної п'єси* відповідала завданням буржуазного театру. Найяскравіший її вияв представлено у творчості Е. Скріба, Е. Лабіша та В. Сарду. Теоретичне обґрунтування цієї техніки здійснив Густав Фрайтаг у праці «Техніка драми» (1863). Основні ознаки *гарно скроєної драми* — поступальність у розвитку мотивів і створення ілюзії.

На думку Патріса Паві, гарно скроєна п'єса є «пародійним *вінцем* класичної трагедії». ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

ДРАМА ГЕРОЇЧНА (англ. *heroic drama*) — в англійському театрі XVII ст. жанр драматургії, спрямований на оспівування доблесті й кохання (Дж. Драйден

та ін.). В основі героїчної драми — конфлікт між любов'ю і честю. Стиль героїчної драми — піднесений і пишномовний. За В. Волькенштейном, героїчна драма — це різновид драми, в якій герой здійснює подвиг, унаслідок якого гине, однак справа героя перемагає в момент його загибелі; таким чином, герой приносить себе в жертву, не здійснюючи трагічної помилки («Стійкий принц» П. Кальдерона, «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського). ► ДІЙСТВО ГОЛОВНЕ Й ДЕРЖАВНЕ, ТРАГЕДІЯ

ДРАМА ГОТИЧНА (англ. *the gothis drama, gothis melodrama*) — в англійському театрі 1760-х рр. різновид преромантичної драми, що розвинулася з інсценівок готичного роману. Аксесуарами готичної драми були: замки, печери, велетні, закривавлена зброя, завивання вітру, шляхетні лицарі та благородні леді, ченці, кості, черепи, свічки, магічні книги з плямами крові, загадкові голоси, таємничі обітниці, привиди, відьми, рани, вбивства опівночі тощо. П'єси, створені у жанрі готичної драми, зазвичай обвинувачували в експлуатації забобонів, антипросвітництві та несмаку, що, однак аж ніяк не зменшувало їхньої популярності. Найголовніші твори у жанрі готичної драми: «Таємнича матір» Г. Волпола (1768), «Граф Нарбонський» Р. Джефсона (1781, за «Замком Отранто» Г. Волпола), «Фонтенвільський ліс» та «Італійський чернець» Дж. Боудена (1794), «Альмейда, королева Гранадська» С. Лі (1796), «Вампір» Дж. Р. Планше (1820) та ін. ► ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА

ДРАМА ГУМАНІСТИЧНА (англ. *humanis drama*; фр. *comédie humaine*; пол. *dramat humanistyczny*) — у театрі Відродження — драма, заснована на класичній моделі театру; узагальнена назва ренесансних драм, що постали під впливом гуманістичних ідей. Творцями гуманістичної драми були вчені та літератори, які прагли відродити античну (здебільшого римську) трагедію (Сенека) і комедію (Теренцій, Плавт). Головні представники гуманістичної драми — Л. Аріосто, Н. Макіавеллі та ін. Особливість гуманістичної драми — залежність від закону трьох єдностей, статичність дії, домінування риторичного стилю тощо. Подальший розвиток гуманістична драма дістала у шкільному театрі й театрі класицизму. ► ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ДЕКАДЕНТСЬКА (від фр. *décadence* — занепад) — драматургія, якій притаманні занепадницькі настрої, характерні для доби *сутінків богів* (Ф. Ніцше). Уперше формулу *декадансу* зафіксовано у літературі XVII–XVIII ст., зокрема, в обговоренні Монтеск'є та Гіббона проблеми «злету й занепаду» Римської імперії. У середині XIX ст. термін використовують Г. Флобер і Ф. Ніцше. В останній чверті XIX ст. (фр. *fin du siècle* — кінець століття) у Франції такими настроями позначений напрям, який дістав назву декаданс, для якого характерні культивування індивідуалізму, вишуканість та містичність, поєднані з еротизмом, аморальністю, антигромадською поведінкою тощо. У театрі ці настрої представлені ранньою творчістю М. Метерлінка, творами Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Г. Д'Аннунціо, С. Пшибишевського, О. Вайльда та ін. Термін уживається також у ширшому сенсі — для характеристики занепадницьких настроїв у літературі та мистецтві будь-якої доби.

ДРАМА ДИДАКТИЧНА (англ. *didactic drama, didactic play*; нім. *Lehrstück*; ісп. *obra didáctica*; фр. *pièce didactique*) — драматичні твори, орієнтовані на те, щоб наставляти й повчати публіку (*середньовічне мораліте*, *шкільний театр*, *політичний театр*, *педагогічний театр*). Певною мірою дидактика притаманна також реалістичній драматургії XIX ст., що намагалася перетворити театр на школу чи кафедру. Загалом дидактичні твори ілюструють певну моральну, філософську або політичну тезу. ► ДРАМА ЕПІЧНА, ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА ПОЛІТИЧНА

ДРАМА-ДИСКУСІЯ (англ. *discussion play*) — жанрове визначення, що його запропонував Бернард Шоу для драми Г. Ібсена «Ляльковий дім» («Нора», 1879).

«До певного моменту, — писав Шоу, — в останній дії "Ляльковий дім" — це п'єса, яку можна перетворити на найбанальнішу французьку драму, викресливши лише деякі з реплік і замінивши знамениту останню сцену щасливим сентиментальним кінцем… Але саме в цьому місці останнього акту героїня абсолютно несподівано для *мудрагелів* перериває свою емоційну гру і оголошує: "Нам треба сісти й обговорити усе, що відбулося між нами". Завдяки цьому новому драматургічному прийому, цій, як сказали б музиканти, додатковій новій частині, "Ляльковий дім" і підкорив Європу і заснував нову школу драматичного мистецтва».

Шоу вважав цю п'єсу першим зразком драми-дискусії, в якій перевага надається дискусії, а не характерам і драматичній дії.

Борис Алперс визначив жанр ібсенівських творів як «індивідуалістичну драму з притаманним їй прийомом ізоляції окремої особи, з апофеозом героя-одинака, який протиставляється своєму оточенню». ► ДРАМА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА

ДРАМА ДІАЛЕКТИЧНА (нім. *dialektische Dramatik*, англ. *dialectical drama*) — термін, що його увів Бертольт Брехт наприкінці 1920-х для характеристики творів, які спираються на принципи діалектики. «Діалектична драматургія, — писав Брехт, — почала зі спроб переважно формальних, а не змістовних. Вона уникала психології, індивідів, а стани перетворювала на процеси, роблячи це у підкреслено епічній формі. Видатні людські типи, які зображувались на сцені якомога більш очужено, якомога більш об'єктивно (так, щоб не було змоги співпереживати з ними), мусили виявлятися лише стосовно інших образів… Вимагалося щонайменше змінити функцію театру як суспільної установи». ► ДРАМА ЕПІЧНА

ДРАМА ДІАЛЕКТНА, ДІАЛЕКТАЛЬНА (англ. *dialect play*) — в англомовному театрі — п'єса з великою кількістю характерних ролей, виконавці яких мусять імітувати місцеві діалекти або іноземну мову. В італійському театрі *діалектальна п'єса* — це твір, який виконується місцевим діалектом. Відповідно, театр, який виставляє твори місцевим діалектом, називається *діалектальним*.

ДРАМА ДІЄВА (англ. *acting play, acting drama*) — в англомовному театрі п'єса, в якій закладені можливості для дієвої видовищної постановки. На відміну від драми для читання, — це драматичний твір, створений для постановки на сцені. ► ДРАМА ГАРНО СКРОЄНА, ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ

ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ (фр. *pièce a lire*; англ. *closet drama*; нім. *Lesedrama*; ісп. *obra para leer*) — літературний твір у формі діалогу персонажів, розрахований на читача або виконавця, який виконує твір зі сцени, — читця.

ДРАМА ДОКУМЕНТАЛЬНА (англ. *documentary drama*) — жанр, який здобув популярність на початку 1960-х рр. у творчості європейських драматургів («Дізнання» П. Вайса, 1965; «Далі… Далі… Далі?», «Сині коні на червоній траві» та ін. М. Шатрова) і режисерів («US» Пітера Брука, 1969; вистави Даріо Фо). Документальна драма успадкувала досвід історичної та політичної драми. Вперше документи використовуються в театрі 1790-х рр., під час Французької революції. Спалах інтересу до документа спостерігається в *театрі факту* 1920–1930-х рр., зокрема, в *агітпроп-театрі* та виставах *політичного театру*. Широко застосовував прийоми документального театру Е. Піскатор, який здійснив у Британії вистави «Війна і мир» за Л. Толстим (1955), «Вся королівська рать» Р.-П. Воррена, «Американська трагедія» Т. Драйзера та ін. У цей період «його ідеалом, — пише Дж. Л. Стайн, — був *розповідний театр*, який би нагадував *китайську усну книгу*», адже «для документального театру Піскатора властиві шум і рух — часто акторам доводилося перекрикувати гуркіт рухомих механізмів», і «тому він розробив стиль деперсоналізованої вистави, називаючи її *об'єктивною* акторською грою», використовуючи прийоми театру Кабукі.

Спираючись на документи, документальний театр нерідко будує свої вистави у вигляді розслідувань чи судових процесів, під час яких виносяться моральні вироки окремим історичним постатям, класам, народам. Інколи форма документального театру пов'язана з ліричною сповіддю автора (наприклад, «Милий брехун» Дж. Кілті, «Після гріхопадіння» А. Міллера).

Втіленням подібної моделі є *документальний театр* італійського режисера Даріо Фо (спочатку «Нуова сцена», а пізніше «Ла Комуне»), орієнтований на зв'язок із революційним робітничим рухом, демократизацію та розширення соціального складу публіки, а також на фінансову незалежність від держави й глядача.

Театр Даріо Фо орієнтований на документальне відображення дійсності, взаємодію з глядачем, засвоєння традицій різних художніх культур. Об'єктом показу є політична дійсність, а тематика творів обмежується боротьбою робітничого класу та демократичного фронту. Джерела відображення — періодика, стенограми судових засідань, інтерв'ю з політичним діячами, розповіді очевидців чи особисті документи — листи та щоденники. Фіксація на документальному відображенні політичної дійсності потребує нових способів її відтворення, аналогічних методам газетної періодики: інформативності, оперативності, хронікальності. Взаємодія театру з публікою сприяє формуванню глядачів як співучасників вистави. *Техніка включення* спирається на прийоми *емоційного шокінгу*, що вихоплюють глядача зі стану пасивності; цей ефект посилюється за рахунок концепції театрального простору, котра передбачає безпосередній прямий контакт з публікою.

В англійському театрі термін *документальна драма (театр)* використовується також у вузькому значенні — як синонім *living newspaper* — живої газети. ► ДРАМА АГІТАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА, ДРАМА ДИДАКТИЧНА

ДРАМА ДОЛІ (англ. *fate drama*) — за визначенням Леся Курбаса, «драма долі — наша "Безталанна" — це не мелодрама, через те, що в мелодрамі заплутана ситуація, з якої персонажеві важко вибиратись, а він все-таки вибирається. Тут момент особливої загостреної сценічної ситуації і розрахунок на почуття через контрастування — чорне і біле. І тут драма "Безталанна" — для того щоб викликати сльози з приводу нещасної дівчини, що потрапила в такі обставини,— але вона не мусила туди потрапити, все так підстроєно, щоб викликати жаль у глядача <…> Наша "Безталанна" — драма долі в чистому розумінні. Там, правда, забарвлення побуту, і весь центр лежить у нещасній долі певного персонажа».

Інколи термін уживається стосовно *трагедії долі* (нім. *Schicksalstragödie, Schicksalstragödien*) — поширеного в німецькому театрі XVIII ст. різновиду мелодрами, ознаки якої простежуються у п'єсах драматургів «Бурі й натиску», Я. Ленца, Ф. Клінгера та ін. Розквіт жанру припадає на початок XIX ст. В основі жанру — ідея долі, що керує життям людини. Особливості жанру — в заплутаному сюжеті, героїв якого переслідують містичні, фатальні, таємничі передчуття; дію в цілому характеризує швидка зміна картин, батальні сцени характери-маски. ► ГАМАРТІЯ, ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ДРАМА ДУХОВНА — шкільна драма з біблійним або агіографічним сюжетом, «з виразно схоластичним характером, де місце живих осіб заступають звичайно алегоричні фігури, а місце драматичної акції — довгі декламації або хоральні канти» (І. Франко). ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ЕПІЗОДНА (англ. *episodic play*, нім. *Schubladenstück*; ісп. *comedia de folla*; фр. *comédie a tiroir*) — п'єса, що складається з окремих самостійних епізодів, сукупність яких утворює художнє ціле. Драматургія цього типу заперечує принцип єдності дії («Надокучливі» Ж.-Б. Мольєра, п'єси Б. Брехта, Вс. Вишневського, К. Треньова, М. Погодіна). ► ДРАМА КІНЕМАТОГРАФІЧНА

ДРАМА ЕСКЕЙПІСТСЬКА [ЕСКАПІСТСЬКА] (англ. *escape play, escape drama*, від *escape* — втекти, врятуватися) — у XIX–XX ст. — драматургія, що пропагує втечу від життя та його актуальних проблем у світ ілюзій.

ДРАМА ЖАХІВ (англ. *horror play*) — п'єса, в якій демонструються тортури, кровопролиття та інші жахи. Елементи жанру представлені у драмах Сенеки, постановках середньовічних містерій, гіньйолі тощо. У білоруському театрі XVIII ст. — різновид шкільної драми, змістом якої було жахливе покарання грішника. *Драми жахів* демонструвалися зазвичай на масляну. Відомою є драма жахів, де розповідалося про те, як на бал до графа Фригійського з'явилися демони і покарали його за блюзнірство (1735) та ін. ► ДРАМА ГОТИЧНА, ДРАМА КРИВАВА, ДРАМА МАСЛЯНА, ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА, ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА З КЛЮЧЕМ (фр. *drame a clef*; англ. *play with a key*) — у французькому театрі XVII ст. — п'єси, ситуації та дійові особи яких у прихованій формі натякають на реальних осіб і реальні події. Для розуміння прихованого змісту глядач мусить мати *ключ* — певні знання про осіб і події, що робить п'єсу прозорою. У річищі цієї традиції писав кардинал Ришельє, чиєю трагедією «Маріям» 14 січня 1641 р. в Парижі відкрився театр «Пале Кардиналь». П'єсу оприлюднено за підписом письменника Демаре де Сен-Сорлена, і в ній прозоро натякалося на стосунки королеви Анни Австрійської з герцогом Бекінгемом. Невдовзі, завдяки впливові Ришельє, подібні видовища увійшли в традмицію французького театру. Подібні вистави здійснювалися під патронатом мадам Франсуази де Ментенон, завдяки клопотанню якої 1686 р. в містечку Сен-Луї Сен-Сір, що поблизу Парижа, було створено перший у Західній Європі Інститут шляхетних дівчат.

ДРАМА ЗАСТОЛЬНА (нідерл. *Tafelspel*) — у Нідерландах XV–XVIII ст. популярна драматична форма, різновид інтерлюдії, що виконувався під час святкових бенкетів. ► ІНТЕРМЕДІЯ, ТАФЕЛСПЕЛ, ТЕАТР БЕНКЕТНИЙ

ДРАМА ЗВИЧАЄВО-ПСИХОЛОГІЧНА (пол. *dramat obyczajowo-psychologiczny*) — різновид драми, що спирається на відображення звичаїв і психологічних мотивів поведінки персонажів. Зазвичай лексема вживається стосовно драматургії Г. Ібсена, А. Чехова, І. Карпенка-Карого та ін. ► ДРАМА ПОБУТОВА, ДРАМА ПОБУТОВО-ПСИХОЛОГІЧНА

ДРАМА ЗООЛОГІЧНА, ЗООДРАМА (англ. *zoodrama, animal play*) — у європейському театрі кінця XVIII ст. — синтетичний, театрально-цирковий жанр з участю тварин. Жанр набув популярності тоді, коли два видовищних мистецтва — театр і цирк — ще не було диференційовано: театри могли мати назву *театр-цирк*, а на арені цирку показувалися театральні вистави. Спершу до сценічної дії вводився собака, а згодом — мавпи, птахи, коні та ін. Участь тварин у п'єсі стала майже необхідним складником мелодрами, що й призвело до появи цілої низки *зоодрам*. Так, у 1730-х рр. великим успіхом користувались вистави Рудольфа Ланга, який виступав у Франкфурті, Аугсбурзі та інших містах Німеччини: його песики Моше і Гансвурст «виконували ролі» Мефістофеля й Фауста. Жанр зоодрами інколи обурював театральних діячів, однак користувався успіхом.

У 1817 році до Ваймара прибув мандрівний комедіант і звернувся до керівника Ваймарського придворного театру Гете з проханням дати йому дозвіл на виступ перед місцевими глядачами в одноактній драмі «Собака Обрі» з участю дресированого пуделя. Та прохання комедіанта Гете не вдовольнив і коли той отримав дозвіл у герцога Ваймарського, ображений Гете змушений був залишити театр.

В українському театрі зоодрама також дістала поширення («[у Харкові 1840-х — *О. К.*] балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» — М. Черняєв). ► ДРАМА ВЕРХОВА

ДРАМА ІДЕЙ (нім. *Ideendrama*; англ. *drama of ideas*) — різновид драми, в якій обговорююься актуальні проблеми громадського життя: роль жінки в суспільстві, класові конфлікти, проблеми моралі тощо. Г. Товстоногов вважав, що в цих творах відбувається «зіткнення не характерів, а позицій» («Натан Мудрий» Г. Лессінга, «Іфігенія» Й. Гете, твори Г. Ібсена, Б. Шоу та ін.). Інколи вживається синонім *драма інтелектуальна*. На відміну від *драми на тезу,* котра пропонує розв'язання проблеми (зазвичай у межах чинних конвенцій), *драма ідей* лише порушує питання. ► ДРАМА-ДИСКУСІЯ, ДРАМА НА ТЕЗУ, П'ЄСА-ДИСКУСІЯ, П'ЄСА ПРОБЛЕМНА, КОМЕДІЯ ІДЕЙ

ДРАМА ІСТОРИЧНА (фр. *drame historique*; англ. *drama historical*; нім. *historisches Drama*; *Geschichtsdrama*) — у театрі кінця XVIII ст. — жанр драматургії, предметом дослідження якого є історія. Жанр сформувався у творчості Ф. Шиллера та Й. Гете. Наближені до цього жанру українські шкільні драми «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная єму над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа» і «Владимер» Т. Прокоповича. Деякі дослідники (Тері Ходгсон та ін.) небезпідставно вважають першою історичною драмою світового репертуару «Персів» Есхіла (472 до н. е.). Іван Франко вважав, що «"Богдан Хмельницький" д. Старицького був, мабуть, чи не першою укр[аїнською] історичною драмою, якій удалося вибороти доступ на сцену». І. Нечуй-Левицький писав: «Чим повинна бути історична драма? Історична драма не повинна бути намальованням тільки правдивого історичного життя. <…> Для того єсть у нас наука історії. <…> Театральна сцена не мусить бути тільки ігрищем, де актори будуть в особах і в костюмах представляти які-небудь історичні школярські учебники та вчені історичні розправи. <…> Драматичні особи історичної драми не повинні бути тільки такими, якими вони обмальовуються в учених історичних системах <…>. Класична школа штучності тим не має тепер жадної ваги, що вона стоїть за мертву, хоча й чудову минувшість». ► ДРАМА АРТИСТИЧНА, ДРАМА ДОКУМЕНТАЛЬНА

ДРАМА КАМЕРНА (англ. *chamber drama, chamber play*) — драматичний твір, призначений для виконання у камерному просторі, без декорацій і костюмів, для обмеженої аудиторії. Термін утворено за аналогією до *камерної музики* (*chamber music*) і застосовувався на початку XX ст. до п'єс А. Стріндберга. ► ТЕАТР ІНТИМНИЙ

ДРАМА КАНІКУЛЯРНА — у шкільному театрі — різновид драми, що готувалася до літніх вакацій (кінця навчального року). Теми й сюжети пов'язані з навчальним процесом, уславленнями фундаторів навчальних закладів, ювілеями тощо, проте головним змістом видовищ було оспівування знань і вчености як запоруки найвищої почесті навіть для простого смертного. ► ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДРАМА КІНЕМАТОГРАФІЧНА — у 1920-х рр. — термін щодо драматургії спрощеної епізодної (монтажної) побудови. ► ДРАМА ЕПІЗОДНА, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ДРАМА КІННА ► ДРАМА ВЕРХОВА, ДРАМА ЗООЛОГІЧНА, ТЕАТР ТВАРИН

ДРАМА КЛАСИЧНА (англ. *classic drama*) — у вузькому значенні — антична драматургія (драматургія XVII ст. називається *псевдокласичною*, або класицистичною, класицистською). У ширшому значенні — драматичні твори, визнані за взірцеві. «Класична драма, — зазначав Лесь Курбас, — реалістична через те, що класика визнає, що зовнішній світ досконалий».

ДРАМА КНИЖНА — в українському театрі XIX ст. — драма для читання. ► ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ДРАМА КОЛЕКТИВНА, П'ЄСА КОЛЕКТИВНА — у театрі XVIII ст. — назва, що її використовував Карло Гольдоні на позначення жанру своїх п'єс, у яких усі ролі рівноцінні і немає другорядних персонажів.

ДРАМА КОСМІЧНА (англ. *Cosmic Drama*) — у театрі середньовіччя — назва п'єс, приурочених до свята Тіла Господнього (*Corpus Christi*) і в яких було представлено всесвітню історію від Створення Світу до Страшного Суду включно. ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ДРАМА КОСТЮМОВА, ДРАМА КОСТЮМОВАНА (пол. *dramat kostiumowy*, англ. *costume play, costume comedy*) — в англійському театрі XVIII ст. — вираз щодо драматургії Р. Шерідана та інших драматургів, постановки творів яких вимагали аристократичних костюмів. У XIX ст. — вистава, герої якої вбрані в екзотичні історичні костюми. В українському театрі термін відомо з XIX ст. (І. Франко). ► ДРАМА ІСТОРИЧНА, ХРОНІКА

ДРАМА КРИВАВА [СЕНЕКІАНСЬКА, ТРАГЕДІЯ КРИВАВА, МЕЛОДРАМА КРИВАВА, (англ. *drama of blood, tragedy of blood, Senecean drama*) — в англійському театрі доби Відродження — різновид трагедії, яка, наслідуючи твори Сенеки, досягала психологічного впливу шляхом зображення жахів і кривавих злочинів. Кривава драма — це переважно *трагедія помсти* («Іспанська трагедія» Т. Кіда, «Мальтійський єврей» К. Марло, «Тит Андронік» В. Шекспіра). Жанр користувався популярністю й упродовж наступних століть, особливо на англійській сцені. У 1669 р. в англійському примірнику обробки «Поліевкта» Корнеля у трупі Фельтена містяться такі ремарки: «Двох персів-християн вішають на хрестах посеред палаючого вогнища… Один із солдатів підходить до розіп'ятого і б'є його списом у серце. Той трохи мучиться і помирає. При цьому вбивають й інших християн — одного камінням, іншого саджають на палю. Після того, як кат піднімає відрубану голову, колоду прибирають, кати залишають сцену, а трупи залишаються лежати на сцені для огляду, без голів, у калюжі крові. Спускаються з неба під звуки барабана чорні духи із запаленими смолоскипами. Дух Поліевкта з'являється, тримаючи в руках власну відрубану голову, щоб глядачі добре бачили, як ворушиться його закривавлена шия. ► ТЕАТР ЄЛИЗАВЕТИНСЬКИЙ

ДРАМА КУРТУАЗНА (фр. *courtois*, від *court* — двір, чемний) — термін щодо іспанської драми *золотого віку*, *епохи бароко* (Кальдерон). На відміну від свого по-

передника, *театру-коралю*, куртуазний театр здійснював вистави у закритому приміщенні, використовуючи штучне освітлення. Це був театр переважно візуальний, постановочний. ► ТЕАТР БАРОКО

ДРАМА КУХОННОЇ МИЙКИ (англ. *kitchen sink drama*) — в Англії 1950-х — протестна драматургія, присвячена робітничому класові. Термін походить від назви п'єси Арнольда Вескера «Кухня» і застосовується до драматургії *розгніваних*, *сердитих молодих людей* (Дж. Осборн, А. Вескер, Дж. Арден, Ш. Ділені), творам яких притаманні ознаки натуралізму. ► ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ

ДРАМА ЛАТИНСЬКА — в європейському театрі Відродження — твір, написаний латиною або за взірцями давньоримських комедій. ► ДРАМА ВЧЕНА, ДРАМА ШКІЛЬНА, КОМЕДІЯ ВЧЕНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДРАМА-ЛЕГЕНДА, П'ЄСА-ЛЕГЕНДА (нім. *Legendenspiel*) — у німецькому театрі — синонім до *міраклю* (*Mirakelspiel*). ► ДРАМА АГІОГРАФІЧНА, ДРАМА ЧУДЕС, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА ЛІРИЧНА — поняття на позначення міжродових жанрових утворень початку XX ст. (твори А. Чехова, «Патетична соната» М. Куліша, «Варшавська мелодія» Л. Зоріна та ін.).

ДРАМА ЛІТЕРАТУРНА (англ. *literary drama*) — драматичний твір, який має літературні чесноти, однак не відповідає вимогам сцени; синоніми — *драма для читання* (англ. *closet drama*), *літературний театр* (англ. *literary theatre*), розмовна драма (англ. *spoken drama*).

ДРАМА ЛІТУРГІЙНА (фр. *drame liturgique*; англ. *liturgical drama*; нім. *geistlisches Spiel*; ісп. *drama liturgico*, пол. *dramat liturgiczny*) — сучасний термін на позначення інсценівок епізодів Євангелія як складників церковної служби (*літургії*) в католицькій церкві X–XII ст. Після заборони у XIII ст. показу літургійної драми у храмі драма вийшла на вулицю і трансформувалася у *напівлітургійну драму*. ► ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ, ДРАМА РЕЛІГІЙНА

ДРАМА ЛЮДОВА (пол. *dramat ludowy*) — в українському та польському театрі XIX ст. — народна драма («Відьма». Українська людова драма у 5 діях з прологом. Фабула позичена з криміналу уголовного, народних повирій і обичаїв. К. Ванченко, 1896). ► ДРАМА НАРОДНА, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ДРАМА ЛОКАЛЬНА, МІСЦЕВА (нім. *Localstück*; анл. *local play*) — у Відні кінця XVIII ст. — п'єса, написана місцевим діалектом; інколи в цьому значенні вживається термін *народна драма* (нім. *Volkstück, Volksspiele*). ► ДРАМА ДІАЛЕКТНА, ДРАМА НАРОДНА, ДРАМА ФОЛЬКЛОРНА

ДРАМА МАНЬЄРИСТСЬКА (англ. *mannerist drama*) — в англійській драматургії XVI–XVII ст. — стиль драматургії, що розвинувся під впливом метафізичної поезії.

ДРАМА МАСЛЯНА [МАСНИЧНА], ГРА МАСЛЯНА [МАСНИЧНА] (англ. *shrovetide play*, нім. *Fastnachtspiele*) — у шкільному театрі — різновид драми, що виконувалася на Масляну. Її героєм був грішник — п'яничка, вбивця чи тиран на троні. Упродовж дії він міг перетворитися на праведника, однак частіше такі твори де-

монстрували його остаточне падіння і спілкування із силами Пекла. У традиції жанру у XVIII ст. численні версії про Фауста і Дон Жуана. ► ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА МАШИННА (фр. *pièce a machine*; англ. *machine play, machine drama*) — у театрі XVII–XVIII ст. — мелодрама, опера чи будь-який інший твір, розрахований на використання сценічних ефектів: машин, пристроїв тощо. У французькому театрі жанр пов'язаний із творчістю сценографа Дж. Тореллі, постановками «Андромеди» Корнеля, «Амфітріона» Мольєра та ін.

ДРАМА МИСТЕЦЬКА — визначення С. Чернецького для драми, позбавленої утилітарних мотивів. Чернецький писав: «Нову епоху в історії українського театру — епоху мистецької української драми — почав Іван Котляревський своєю "Наталкою Полтавкою" та "Москалем-чарівником"». ► ДРАМА АРТИСТИЧНА

ДРАМА МІНІМАЛІСТСЬКА (фр. *drama minimal*; англ. *minimalist drama*; нім. *Minimaldrama*; ісп. *drama minimo*) — з 1950-х — драматургія, що мінімізує засоби виразності, немовби прагнучи довести, що головне слід шукати в онтологічно невимовному (С. Беккет). Витоки *мінімалістської драми* — в експериментах футуристів (*синтези*) і дадаїстів (*наддрама*), у традиції *драми мовчання* (М. Метерлінк) і *театру мовчання* (Ж.-Ж. Бернар), у *мінімалістському танцю* (М. Каннігем) та ін.

ДРАМА МІЩАНСЬКА, ДРАМА БУРЖУАЗНА, ДРАМА СЕРЕДНЬОГО КЛАСУ, ДРАМА СЛІЗНА, ТРАГЕДІЯ МІЩАНСЬКА [ДОМАШНЯ] (фр. *drame bourgeois*; англ. *bourgeois drama*; нім. *Bürgerlisches Drama, Schauspiel*; пол. *dramat mieszczanski*; ісп. *drama burgues*; інші назви: *драма сімейна, мелодрама, трагедія домашня;* фр. *tragedie domestique*; англ. *domestic tragedy*; пол. *tragedia domowa*; нім. *Trauerspiel* — досл. сумна, траурна п'єса, або *Bürgerliches Trauerspiel* — бюргерська сумна драма; *Familienkatastrophe* — трагедія сімейна, трагікомедія, драма слізна; пол. *drama placzliwe*; англ. *weeping comedy*) — у театрі другої половини XVIII ст. — *проміжний* або *змішаний* жанр, який посідає середнє місце між трагедією та комедією (в одному з російських джерел XVIII ст. зазначено: «Драма <…> значит всякаго рода театральное действие, и для того называются печальныя комедии, не принадлежащия ни к истинной комедии, ни к трагедии общим сим названием»).

У XVIII–XIX ст., термін *драма* вживався щодо тих сценічних творів, які не спираються на *закон трьох єдностей*.

Перші *міщанські драми* — «Лондонський купець, або Історія Джоржа Барнауелла» (1731) Дж. Лілло, «Позашлюбний син» Дені Дідро (1756). Ці твори написано в часи, позначені змінами в жанровій структурі драматургії. Якщо в естетиці класицизму вважалося, що існує лише два основних жанри (*високий* — *трагедія* і *низький* — *комедія*), то відтепер з'явився ще один *основний жанр* — *драма*. *Міщанська драма* сформувалась у боротьбі з аристократичною ідеологією і виражала інтереси третього стану, отже й нового замовника. Подальшого розвитку *міщанська драма* дістала у творчості Е. Мура в Англії, Л. Мерсьє у Франції, Г. Лессінга, А. Коцебу та Я. Ленца, Й. Гете («Клавіго», «Стелла» і навіть лінія Фауста

і Маргарити у «Фаусті»; саме тому ця лінія набула такої популярності в оперних лібрето); Ф. Шиллера («Підступність і кохання») — у Німеччині. У Росії в жанрі міщанської драми писав П. Плавильщиков.

Основні особливості міщанської драми такі: фабула стосується переважно сучасного життя, герої — з міщанського середовища (третього стану). Вони діють в приватних обставинах, демонструючи міщанські чесноти. В таких п'єсах змальовано не стільки характери, скільки *становище* звичайної людини; стверджуються принципи позастанових людських цінностей, особистої гідності, а також руссоїстичний культ доброчинної *природної людини*.

Міщанська драма створила систему сюжетних архетипів (так, в англійській драматургії вкорінився сюжет про загибель добропорядного юнака з вини фатальної красуні чи удаваного друга і т. п.).

Міщанська драма змінила не лише систему сюжетних архетипів, а й естетику *міщанського* видовища, яке остаточно переорієнтовується на *життєподібність*. Відтак *абсолютним актором* цієї доби стає, за Лессінгом, Девід Гаррік, творчості якого притаманне намагання створити на сцені *ілюзію реальності*.

Вплив міщанської драми був настільки потужним, що навіть Вольтер, реформуючи трагедію класицизму, наближав її до міщанської драми («Меропа», 1743; «Китайський сирота», 1755).

В українській драматургії з *міщанською драмою* межує «Наталка Полтавка» І. Котляревського та ін. ► ДРАМА СІМЕЙНА, КОМЕДІЯ НОВОАТТИЦЬКА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА

ДРАМА МУЗИЧНА (італ. *dramma per (la) musica, dramma in musica*) — в італійському музичному театрі XVI–XVII ст. — одна з ранніх назв опери. Наслідування давньогрецькій трагедії спонукало тодішніх композиторів до створення нового жанру — опери. Лексема *опера* відома з 1639 р., але нарівні з нею вживався і термін *драма* (В. А. Моцарт назвав оперу «Дон Жуан» веселою драмою — *dramma giocoso*). У Німеччині термін *драма музична* (*Musikdrama*) упроваджено у 1833 р. Т. Мундтом як синонім до *опери* — на відміну від драматичного твору з музичними вставками (нім. *musikalisches Drama*). Інколи *музичною драмою* називається опера драматичного змісту або драматичні твори, істотну роль в яких відведено музиці (форми народного театру, літургійна драма, музичний театр країн Сходу).

ДРАМА НА ТЕЗУ, П'ЄСА НА ТЕЗУ (фр. *pièce a these*; англ. *thesis play*) — термін А. Дюма щодо морально-дидактичних творів французької драматургії другої половини XIX ст., представлених творчістю Е. Ож'є, В. Сарду та самого Дюма. Характерна особливість цієї драматургії — апологія панівних форм життя, використання зовнішніх прийомів реалістичної драматургії у відображенні дійсності на тлі відмови від спроб проаналізувати її. Водночас ці твори від початку до фіналу незворотно рухаються шляхом утвердження певної моральної тези, зрозумілої вже з першої сцени. ► ДРАМА АГІТАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА-ДИСКУСІЯ, ДРАМА ІДЕЙ, ДРАМА ПРОПАГАНДИСТСЬКА

ДРАМА-НАДДРАМА (нім. *Überdrama*)— термін, який у річищі пошуків нових *над*-явищ (*надлюдини, надмаріонетки, надреалізму* — сюрреалізму) увів Іван Голль у назві маніфесту дадаїзму. Зокрема, він стверджував необхідність зміни місії театру, покликаного розкрити потаємну реальність і, таким чином, виявити всю повноту буття. Ця реальність закрита від нас раціоналізованим і конвенціональним способом існування. Допомогти людині пробитися до надреального покликаний театр, заснований на *законі маски*, яка уможливлює вияв *надчуттєвого* і робить його доступним для нашого сприйняття. Але вияв ірреального — алогічний та абсурдний з погляду здорового глузду, тому він не вкладається в рамки традиційного театру. «Закон маски» може бути реалізований лише *наддрамою*, основними ознаками якої повинні бути симультанність, гротеск, буфонада та провокація. *Наддрама* покликана вирвати глядача з безпристрасного стану та млявих вражень; її мета — реакції глибокі і яскраві («тут усе купається в надреальних квітах»). ► ДРАМА МІНІМАЛІСТСЬКА, ДРАМА ФУТУРИСТИЧНА, ТЕАТР ДАДАЇСТСЬКИЙ

ДРАМА НАРОДНА (англ. *folk drama*; нім. *Volkstück, Volksspiele*; фр. *pièce populaire*) — п'єса, що відображає дух народу, його сподівання тощо («Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, «Борис Годунов» О. Пушкіна та ін.). У вузькому значенні *народною драмою* називається жанр народного театру — фольклорна вистава, створена у народному середовищі. В українських джерелах термін зафіксовано із середини XIX ст. («Давали народную сентиментально-патриотическую драму Потехина «Суд людской — не Божий». Драма — дрянь с подробностями» — Т. Шевченко, 1857; «Корінь», Народна драма в V діях К. Писаренка, 1904; «Січ іде!», Народна драма на 3 дії Яричевського, 1907). ► ДРАМА ЛЮДОВА, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ФОЛЬКСШТУК

ДРАМА НАСТРОЮ (рос. *драма настроения*) — термін, що його застосовували сучасники до системи психологічного театру, реалізованого в практиці МХТ (Вс. Мейєрхольд, Б. Алперс, М. Вороний та ін.) та в драматургії символістів («Гауптман відкрив у своїх "Ткачах" драму юрби, а Метерлінк у своїх "Сліпцях" драму настрою» (Леся Українка). «Театр настрою, — писав Б. Алперс у праці «Шукання нової сцени», — мистецтво найтонших душевних рухів, прихованих почуттів, думок, що глибоко хвилюють». Вс. Мейєрхольд у праці «Про театр» (1912) зазначав: «Московський Художній театр має два обличчя: одне — *Театр натуралістичний*, інше — *Театр настрою*). ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ДРАМА НЕЛЕГІТИМНА (англ. *drama illegitimate*) — в англійському театрі XVIII-XIX ст. — незаконна п'єса (вистава) з музичними номерами (піснями і танцями). Тогочасне законодавство давало змогу лондонським патентним театрам (*patent theatres*) показувати лише *законні драми* у формі драматичних діалогів (*legitimate drama*). У XVIII ст. монопольне право на показ *серйозних* класичних п'єс мали лише патентні театри — «Drury Lane», «Covent Garden» і «Haymarket». Зазвичай *нелегітимна драма* з великою кількість музичних номерів, пантомімою тощо виконувалася в маленьких театрах. ► ДРАМА ПРАВИЛЬНА

ДРАМА НЕОКЛАСИЦИСТСЬКА, НЕОКЛАСИЧНА (англ. *neoclassic drama*) — термін, який вживається у двох значеннях. Початково це драматургія XVII ст., орієнтована на античну модель, усі її сюжети, жанри і правила (П. Корнель, Ж. Расін). З першої половини XX ст. — драматургія, що спирається на образи, теми і сюжети античних міфів (Ж. Ануй, Ж. Жіроду, Ж. Кокто, Ж.-П. Сартр та ін.).

ДРАМА НЕОРОМАНТИЧНА [НОВОРОМАНТИЧНА] (англ. *neoromantic drama*) — у театрі кінця XIX ст. — умовна назва естетичних тенденцій, спрямованих на відродження традицій романтизму (культ героя тощо). Так само, як і романтики, неоромантики оспівували пригоди в екзотичних обставинах, мужність, героїку, подвиг. Типовий герой *неоромантичної драми* — мужня людина, що протистоїть суспільству (*надлюдина*). Данину неоромантизмові віддали драматурги Г. фон Гофмансталь, В. Газенклевер, Г. Ібсен, К. Гамсун, С. Виспянський, Ф. Г. Лорка. Один з найяскравіших творів неоромантичного театру — героїчна комедія «Сірано де Бержерак» Е. Ростана. В українському театрі ознаки неоромантичної драми наявні у творах Лесі Українки, Олександра Олеся та ін. Інколи поняття *неоромантизм* необґрунтовано поширюється на театри символізму та футуризму.

ДРАМА НЕСЦЕНІЧНА (пол. *dramat niesceniczny*) — драматичні твори, які не відповідають усталеним уявленням про *театральність* і *сценічність*. Зокрема, це стосується пізнішої оцінки *шкільної драми, міраклів, мораліте* тощо. Таке саме уявлення склалося стосовно драматургії Лесі Українки та ряду інших драматургів XX ст. Інколи *несценічність* того або іншого твору пояснюється особливостями жанру *драми для читання*, інколи — забобонністю читачів, нездатних подолати інерцію прийомів сучасної сцени. ► ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ

ДРАМА НОВА (англ. *new drama, modern drama*) — сукупна назва драматургічних творів 1870–1880-х, які протистояли техніці *гарно скроєної драми* і ставили завдання докорінної зміни всієї театральної системи (Г. Ібсен, Б. Шоу та ін.). Долаючи розрив між театральною практикою та мистецькими пошуками доби, *нова драма* сприяла становленню режисерського театру. Леся Українка у критичному огляді «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» писала про п'єси Ібсена: «При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібрето було незалежним від музики». «Нова драма вивела на кін ще новий драматичний фактор — не долю, не внутрішню боротьбу душі людини, а боротьбу великих груп суспільства, — боротьбу класів» (Л. Старицька-Черняхівська). «Нова драма малює боротьбу індивідума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшний образ кривавого побоїща в душі людини» (М. Вороний).

ДРАМА НОВІТНЯ — термін, який уживається стосовно драматургії після Другої реформи театру (1950), що істотно змінила уявлення про структуру драми. Слов-

ник Групи дослідження поетики Нової й Новітньої драми Інституту театральних досліджень університету нової Сорбонни під керівництвом Жан-П'єра Сарразака пропонує такі терміни для характеристики новітньої драми: *абсолютна драма; адресність; бесіда; буквальність; вирізка з життя; голос; гра снів; гротеск; діалог (криза діалогу); дія (дії, криза дії); епічний / епізація; жест; інтимне; іронія / гумор; колаж; коментар; конфлікт; матеріал / елемент; метадрама; мімезис (криза мімезису); мовчання; можливості; монодрама (поліфонічна); монолог; монтаж і колаж; оповідання з життя; оптика; парабола (п'єса); персонаж (криза персонажа); потенціал сценічний; постдраматичний; поема драматична; прекрасна тварина (її смерть); п'єса-пейзаж (landscape play); рапсодія; реалізм; ревю; ретроспекція; ритм; романізація; рух; статика; сцена ключова (її відсутність); театралізація; театральність; театр документальний; точка зору / фокалізація; трибунал; фабула (криза фабули); форма обхідна; фрагментація; хоральність; цитата* та ін.

Петер Зонді, від теорії драми якого відштовхуються автори Словника, впровадив поняття *абсолютної драми*, зріла форма якої постала у XIX ст. і спирається на принципи *закритого діалогу*, де глядач спостерігає вербальну поведінку персонажів у ситуації діалогу. Однак уже в XVIII ст. у драматургії Дідро і Лессінга з'являються ознаки кризи, що унаочнюється в епоху Золя, Малларме, Ібсена і Стріндберга. Ця криза зумовлена як зовнішніми чинниками, — появою професії режисера, — так і внутрішніми (нові театральні теорії, не пов'язані з драматургією).

Аналізуючи причини кризи, Ж.-П. Сарразак апелює здебільшого до теорії Петера Зонді, який вважав, що криза драматичної форми розпочалася у 1880-х рр. і була реакцією на нові відносини між особистістю й суспільством. Людина XX ст. перетворилася на *людину масову* в усіх виявах — психологічних, економічних, моральних і метафізичних, але передусім вона залишилася людиною ізольованою. В епоху, коли марксизм і психоаналіз почали претендувати на панівну роль в інтерпретації трансформацій взаємин між людиною та світом, — перестало відповідати запитам часу уявлення про природу драматичного конфлікту, що панувало у XIX ст. Під тиском нових сюжетів, пов'язаних з темою психологічного, морального, соціального та метафізичного відчуження людини від суспільства, звична драматична форма, що ґрунтувалася на аристотелівсько-гегелівській традиції інтерпретації конфлікту з обов'язковою катастрофою у кінці, луснула. Діалектична схема, котру Зонді наклав на процес кризи драми, пояснюється історичною боротьбою між старим (драматичним) і новим (епічним) театром.

Криза драматичної форми — це передусім криза чотирьох її складників: *криза фабули* (дефіцит дії та одночасне її розщеплення на частини, що сприяє актуалізації в драматургії таких форм як *фрагмент, матеріал, дискурс*); *криза персонажа* (тьмяніючи і відходячи на задній план, він звільняє місце для Фігури, читця, просто голосу); *криза діалогу*; *криза звичних стосунків між сценою і залою* (що ставить під сумнів текстоцентризм і сам текст). ► ДРАМА НОВА

ДРАМА ОБ’ЄКТИВНА (англ. *objective drama*)— поняття, про яке, спираючись на ідеї Г. Гурджієва та Ю. Остерви, Єжи Гротовський писав: «Викликати до життя дуже стару форму мистецтва, коли ритуал і художня творчість були одним цілим. Коли поезія була наспівом, наспів — декламацією, рух — танцем. Або, якщо завгодно: мистецтво до моменту емансипації — тоді, коли воно було безмежно потужним у своєму впливові. Крізь дотик до нього кожен із нас, незалежно від філософських або теологічних мотивацій, може збагнути себе». Один з ключових термінів *об’єктивної драми — фрагменти гри* (англ. *perfomative elements*), у практиці Гротовського — рух, голос, ритм, звук, використання простору, які існували вже тоді, коли мистецтво ще не відокремилося від інших сфер життя.

ДРАМА ОДНОАКТОВА, П’ЄСА ОДНОДІЙНА (фр. *pièce en un acte*; англ. *one-act-play*; нім. *Einakter*; ісп. *obra en un acto*; укр. розмовне — *одноактівка*) — п’єса в одному акті тривалістю від двадцяти до п’ятдесяти хвилин; у другій половині XIX ст. вживався також польський термін *bluetka* (від фр. *bluette*). В одному акті написані грецькі *драми сатирів, міми, середньовічні фарси* і *соті, інтермедії* й *інтерлюдії, декламації* та *діалоги, водевілі, скетчі* та ряд інших творів; особливо інтенсивно одноактна драматургія розвивається у XIX ст., а в XX ст. набуває популярності у театрах символістів, футуристів, експресіоністів, абсурдистів та ін.

В українській драматургії XIX–XX ст. цей різновид драми широко представлений такими авторськими жанрами, як *водевіль-інтермедія, діалог драматичний* («Прощання» і «На полі крові» Лесі Українки); *дума-п’єса* («Хвесько-Андибер» Олександра Олеся); *ескіз драматичний* («Жах» С. Черкасенка); *етюд драматичний* («Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки, «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської, «Трагедія серця» Олександра Олеся, «Зимовий вечір» М. Старицького, «Люблю женщину» Г. Хоткевича, «Третя ніч» Я. Мамонтова, «Зілля Королевич» С. Васильченка); *жарт драматичний* («Оказія з пампушкою» Г. Бораковського, «Як вони поженихалися» А. Володського, «Миротворці» Б. Грінченка); *жарт на одну дію* («Муки українського слова» Л. Старицької-Черняхівської, «Шантрапа» П. Саксаганського, «На сіножаті» Л. Яновської); *замальовка побутова, картинка, комедія-фарс, малюнок на одну дію* («Куди вітер віє» С. Васильченка); *мелодрама-фрашка, мініатюра на одну дію з дивертисментом* («Святий вечір» М. Янчука); *міщанська пригода на одну дію* («Тато на заручинах» Г. Цеглинського); *нарис драматичний* («Заспокоїлось…» А. Лисенка); *начерк, новела-образок, опера-хвилинка* («Ноктюрн» М. Лисенка, лібрето Л. Старицької-Черняхівської); *оперетка драматична, сценка, фарс-мозаїка, шарж* («Патріот» Олександра Олеся) та ін.

ДРАМА-ПАРАБОЛА (англ. *parable*; нім. *Parabel, Parabelstück*; від грец. *parabole* — зіставлення, порівняння) — притча, зміст якої розкриває певну біблійну заповідь або моральну істину (притча про блудного сина та ін.). *Театральна парабола* з’являється у періоди, позначені ідеологічними суперечками та бажанням різних соціальних сил використати літературу й мистецтво з дидактичною

метою. Параболічна конструкція використовується у жанрах середньовічного театру (*мораліте*), у просвітницькій драмі («Натан Мудрий» Г. Лессінга, «Змова Фієско» Ф. Шиллера, в епічному театрі Б. Брехта) та ін. ► ДРАМА ЕПІЧНА, ДРАМА МОРАЛЬНА

ДРАМА ПАТЕТИЧНА (англ. *pathetic drama*) — в англійському театрі другої половини XVII — XVIII ст. — серйозні п'єси, розраховані на те, щоб викликати у глядача співчуття чи жаль. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

ДРАМА ПАТРІОТИЧНА — у чеському театрі XVIII ст. — жанровий різновид драми. Зокрема, один з творів цього жанру, спектакль «Вдячність і любов до Батьківщини», виставлявся в урочисто відкритому в 1786 р. Патріотичному театрі. Різновиди патріотичних драм: *оригінальна патріотична драма, драма з патріотичної історії, патріотична п'єса зі співом* та ін. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

ДРАМА ПЕЙЗАЖНА, ЛАНДШАФТНА (англ. *landscape drama*) — термін, який з'являється в американському театрознавстві у зв'язку з драматургією Гертруди Стайн, Торнтона Вайлдера і Станіслава Віткевича (Віткаци), які сприймають театр як пейзаж (Г. Стайн вважала, що п'єса — це пейзаж; Т. Вайлдер стверджував, що міф — це не історія, прочитана зліва направо, а річ, котра в усій своїй цілісності перебуває у полі зору впродовж всього часу). Роберт Вілсон для характеристики власних об'єктів уживає подібне поняття — *audio landscape* (*аудіо-пейзаж*).

ДРАМА ПОЕТИЧНА (пол. *dramat poetycki*) — різновид драми, в якій реалістичну умовність порушено на користь лірики, розгорнутої метафорики, символізації, а подеколи й стилізації. Цей тип драми зазвичай відхиляється від драматургії аристотелівського типу й тяжіє до нетрадиційних форм як європейського, так і неєвропейського театру. Поетична драма дістала розвиток у XIX ст. у драматургії М. Метерлінка, Ст. Виспянського, С. Черкасенка, Лесі Українки та ін. У другій половині XX ст. термін *поетична драма* вживається також на означення драматургії С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пінтера та ін. Інколи поетична драма пояснюється за допомогою понять *драма для читання, драма несценічна, театр читця* тощо.

ДРАМА ПОЖЕЖНА (англ. *fireman drama*) — в англомовному театрі XIX ст. — драма, присвячена пожежникам, сценам пожежі та її гасіння.

ДРАМА ПРАВИЛЬНА, ДРАМА ЗАКОННА [ЛЕГІТИМНА] (лат. *legitimate drama*) — у європейському театрі XVII–XIX ст. — термін на позначення творів, написаних згідно з вимогами нормативної поетики (*комедія правильна, трагедія правильна, драма розмовна* та ін.). Відтак домінантним жанром у творчості *правильних* драматургів стала *трагедія а l'antique*, а головною книгою доби — «Поетика» Аристотеля, щоправда, інтерпретована у річищі закону трьох єдностей і моральних чеснот доби абсолютизму.

В Англії XVIII–XIX ст. закон дозволяв *патентним театрам* (*patent theatres*) показувати лише *законні драми* у формі *драматичних діалогів* (*legitimate drama*).

Один з відтінків терміна пов'язаний зі статусом *драматичного театру*, адже незаконними у XVIII ст. вважалися *пантоміми, ревю*, сучасні твори тощо.

ДРАМА ПРЕДМЕТНА. ► ТЕАТР СИНТЕЗІВ

ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА (англ. *preromantic drama*) — у театрі XVIII ст. — драматургія періоду, що передував романтизмові і, зберігаючи риси просвітницької драми, виявляв ознаки романтизму. Фундатором *преромантизму* вважається Ж.-Ж. Руссо з його концепцією *природної людини*. У німецькій драматургії настрої *преромантизму* виявлені у творах Ф. Шиллера. Термін *пре[д]романтизм* впровадив у вжиток Деніел Морне (1909). ► ДРАМА ГОТИЧНА, ДРАМА ЛИЦАРСЬКА, ДРАМА РОМАНТИЧНА

ДРАМА ПРЕЦІОЗНА (від фр. *precieux* — коштовний, підкреслено вишуканий, демонстративно галантний, рафінований до абсурду) — різновид п'єс для салонових вистав, поширений у Франції у першій половині XVII ст., в колі маркізи Рамбуйє. Зміст таких вистав полягав у галантно-авантюрних сюжетах, обрамлених двозначними дотепами, вишуканими метафорами і вигадливими манерами. Стиль преціозної поведінки, театру й драматургії (Арді, Буаробер, Скюдері та ін.) спародіював Ж.-Б. Мольєр у комедії «Кумедні манірниці». ► ДРАМА САЛОНОВА

ДРАМА ПРИНАГІДНА [ОКАЗІОНАЛЬНА] (англ. *occasional drama*) — п'єси і вистави, показ яких здійснюється з нагоди якоїсь громадсько-політичної події. Видовища такого типу дістали поширення ще в античному театрі. Так, близько 470 р. до н. е. Есхіл виставив спеціально написану на сицилійську тему трагедію «Етнеянки» (літературний сценарій *масового театралізованого свята*, як його назвали б сьогодні) на честь заснованого Гієроном міста Етни. У Римі влаштовувалися видовища з приводу виборів, похорону видатних громадян і т. ін.

Найбільший розквіт принагідних видовищ пов'язаний з релігійним *театром*. Так, перша французька *мімічна містерія* була виставлена у 1313 р. з нагоди в'їзду до Парижа короля Філіпа IV Красивого. Принагідний характер мала діяльність паризького «Братства Страстей Господніх», яке розігрувало *мімічні містерії* (*mystères mimes*) з нагоди королівських виїздів та інших офіційних свят. З нагоди влаштовувалися й різноманітні *паратеатральні видовища*. Так, в Іспанії вони відбувались з приводу повернення короля (1424), затвердження конституції та привілеїв Каталонії (1458); в Толедо було влаштовано аутодафе, присвячене королеві Єлизаветі Валуа (1560); подібним чином були влаштовані урочистості з нагоди народження принца, сина Єлизавети Бурбон (1632); на честь шлюбу Марії-Луїзи Орлеанської з іспанським королем Карлом II влаштовано два видовища — спочатку аутодафе, а після нього — бій биків (1673); у Мадриді відбулося аутодафе з нагоди весілля Карла II і французької принцеси Марії-Луїзи Бурбон (1680).

ДРАМА ПРОБЛЕМНА (англ. *problem drama, problem play*; нім. *Problemstück*) — термін, який вживається в кількох значеннях: стосовно творів Шекспіра та деяких драматургів доби Відродження, які не вписуються в усталену систему жанрів тодішнього театру («Міра за міру», «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра та ін.); у XIX ст. так називалась *соціальна драма*, в якій обговорювались проблеми людських стосунків, сім'ї тощо (драматургія Л. Толстого, А. Чехова, Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга

та ін. У Німеччині XIX ст. проблемною називалася також драматургія М. Гоголя. ► ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА ІДЕЙ, ДРАМА НА ТЕЗУ, ДРАМА ПРОПАГАНДИСТСЬКА

ДРАМА ПРОПАГАНДИСТСЬКА (англ. *propaganda drama, propaganda play*) — п’єса, що не лише висвітлює певну соціально-політичну проблему, а й пропонує спосіб її розв’язання. ► АГІТТЕАТР, ДРАМА ПРОБЛЕМНА, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ДРАМА ПСЕВДОКЛАСИЧНА (англ. *pseudo-classic drama*) — *(нео)класична драма* XVII–XVIII ст., орієнтована на імітацію античної моделі драми. Синоніми: *драма класицизму, драма неокласична*. ► ДРАМА КЛАСИЧНА

ДРАМА РАЦІОНАЛЬНА (нім. *Rationaldramen*) — у практиці німецького театру XVIII–XIX ст. — п’єси, в яких переважає раціональне начало; традиція раціональної драми закладена Лессінгом. ► ТЕАТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ

ДРАМА РЕВОЛЮЦІЙНА — у театрі кінця XIX ст. — драма, що змальовує революційну ситуацію і закликає до революційних змін у суспільстві («Його [Гауптмана] “Ткачі” можуть уважатися революційною драмою. <…> Та вона є революційна через те тільки, що подає страшенно вірний, яркий і мікроскопічно докладний малюнок одного моменту в житті цілої маси людей, їх визиску, їх страждання, їх бідних радощів, нужденних надій і їх бездоганної розпуки. Значить — революційна так само не більше як кождий глибоко продуманий і гарячо почутий малюнок дійсного життя»; «В “Розбійниках” Шиллер сотворив справді революційну, тенденційно-революційну драму. <…> Шиллерові “Розбійники” своїм ідейним змістом перли в будущину», І. Франко).

ДРАМА РИМСЬКА [ЛАТИНСЬКА] (англ. *roman drama*) — давньоримська драматургія між 240 р. до н. е. і 204 р. від н. е., твори Плавта, Теренція, Сенеки та ін. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, КОМЕДІЯ ЛАТИНСЬКА, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ДРАМА РИЦАРСЬКА, ДРАМА ЛИЦАРСЬКА (нім. *Ritterdrama*; пол. *drama rycerska*) — у німецькому театрі XVIII ст. — драми-маніфести представників «Sturm und Drang», в яких оспівувалися патріотизм і рицарські звитяги. В Польщі головним змістом *рицарських драм* були поєдинки, турніри та баталії. Зразок *лицарської драми* — «Гец фон Берліхінген» Гете (1773). ► ДРАМА ГОТИЧНА, ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА, ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР ЛИЦАРСЬКИЙ

ДРАМА РІЗДВЯНА (лат. *Ludus de Nativitate*; нім. *Weihnachtsspiele*, *Christkindelspiel*; англ. *Nativity Play*) — у середньовічному й шкільному театрі — релігійна драма, присвячена Різдву Христа, і виставлена під час Різдвяних свят.

Найдавніше свідчення про святкування Різдва 25 грудня міститься у римському хронографі 354 р. Початково це свято називалося *Natale Invicti Solix* — свято сонцестояння, згодом — *Natale Domini* чи *Natale Christi,* а потім — *In Natiwitate Domini*. Саме у Римі відбулося структурування цього свята на три різдвяні літургії, що відправлялися вночі, на світанку й удень.

Свято Богоявлення (*Епіфанія, Epiphania*, а пізніше — *Theophania*, Об’явлення божества Господа), змістом якого було народження Ісуса Христа у Вифлеємі,

прихід волхвів, хрещення на Йордані, чудо з вином у Кані Галилейській тощо, — вперше почали святкувати в Єгипті.

У середині VI ст. у Константинополі постало свято Благовіщення Пресвятої Богородиці, яке прославляло подію принесення Св. Архангелом Гавриїлом Пречистій Діві Марії благої вісті про народження в неї Сина Божого. З Константинополя свято поширилося спочатку на Схід, а з VII ст. — до Риму та Іспанії. За візантійським календарем свято має всенічну та, вже наступного дня, супровідне свято — Собор Архангела Гавриїла. Завдяки характерній процесії зі свічками в європейських мовах свято називається також *Lichtmel, Candlemas, Candelone, Chandeleur*.

З XI ст. відоме *Поклоніння пастирів*, яке здійснювалося в ніч напередодні першого дня Різдва. На мармуровому столику влаштовували ясла, в яких знаходилося зображення Діви Марії. П’ятеро старших священиків у церковному вбранні з хустками на голові та з жезлами в руках удавали вифлеємських пастирів. До них підходив хлопчик з хору, який виконував роль ангела, і повідомляв пастирям про Різдво Спасителя. Пастирі проходили до вівтаря, тоді як діти-півчі удавали ангельське воїнство й співали гімн. Урешті «жінки» відкривали завісу і, вказуючи на статую Христа-немовляти, казали: «Ось він!»

1060 року у Франції до процесії волхвів додалися сцени з Іродом. У найпростішому варіанті процесія волхвів зустрічала Ірода, й між ними починався діалог. У складнішому варіанті Ірод, сидячи на троні, розсилав послів, які мусили вступити в дискусію з волхвами. Згодом автори ігор почали пояснювати, коментувати й доповнювати сюжет там, де йому бракувало видовищності: ігри доповнилися сценами з пастухами, що славили царя Вифлеємського, єгипетськими ідолами, диспутами пророків, зображенням руйнування Єгипту тощо. До історії Різдва Христового додалися сцени з участю хазяїна, злих служниць, заспаних пастухів, ангелів, які попереджали сплячих волхвів про небезпеку зустрічі з Іродом, Рахіллю, що оплакувала вбивство дітей, і самим Іродом.

Поступово окреслюється сценарій Різдвяних ігор, до якого входять такі епізоди: процесія біблійних пророків; прихід пастухів до новонародженого Христа; процесія волхвів, що з’явилися до нового царя небесного; сцена гніву Ірода, котрий звелів влаштувати побиття немовлят; плач Рахілі над убитими дітьми.

З XIII ст. відома доволі розвинена форма Різдвяних ігор — *Ludus scenicus de Nativitate Domini* (досл. Ігри сценічні Різдва Господнього), що складалася з семи частин, в яких показувалися пророцтва про Христа, Благовіщення, Різдво, нарада Ірода зі своїми підлеглими, втеча до Єгипту, поклоніння пастухів, прихід трьох царів, побиття немовлят, смерть Ірода (якого живцем поїдають черви, після чого Диявол забирає його душу до Пекла).

Початково дія Різдвяних ігор розгорталася в хорі, тобто в східній, вівтарній частині храму (в готичній церкві *хор* — це простір головного вівтаря, що ним закінчується центральний неф, відділений від нефа бар’єром, кафедрою або попере-

чним нефом). Виконавці увесь час перебували поруч на криласі, нікуди не виходячи і повертаючись після виконання своєї партії на місце. На цій стадії розвитку релігійні ігри мали ораторійний характер.

У Німеччині Різдвяні ігри зазвичай розбивалися на дві частини: одна виконувалася в День страждань безневинних дітей, інша — у різдвяний святвечір. У Франції ці ігри тривали упродовж чотирьох днів.

Серед інших епізодів ігор найбільш театральною була сцена поклоніння волхвів. В урочистому мовчанні троє царів, яких привела Вифлеємська зірка, з різних сторін прямували до криласу, щоб вручити свої дарунки. На чолі процесії йшли хлопчики-півчі, які несли різдвяну зірку (яку іноді підвішували на блоках високо під стелею храму, пересуваючи в разі потреби мотузкою). Біля вівтаря, що символізував ясла, волхви голосно провіщали народження Христа, а клірики-«повитухи» урочисто зустрічали їх, розсуваючи завісу над «яслами».

В українському театрі до драм Різдвяного циклу Володимир Рєзанов зараховує такі твори: «Комедіа на Рождество Христово» Дмитра Туптала; програма Різдвяної драми без заголовка, — т. зв. «Ростовское дійство»; «Дійствіе на Рождество Христово» (анонімне); «Комическое действіе в честь, похваленіе і прославленіе рождшемуся <…> царю царей Христу Господу всемирной деля радости чотирма явленім изображенное» Митрофана Довгалевського; Різдвяну драму (без заголовку, невідомого автора), уривок Різдвяної драми з діалогом пастухів.

«*Комическое дійствіе* в честь, похваленіе і прославленіе по пророчеству і обітованію рождшемуся, ветхому денми, младенствовавшему под літи, усти от віка пророк провозвіщенному, явленієм звізди і поклоненієм царей свидительствованному, царю царей, Христу Господу, всемирной для радості четирма явленії ізображенное» єромонаха Митрофана Довгалевського було виставлене 25 грудня 1736 р.; це варіант поширеної в Європі «Гри про Трьох Царів», яка виконується під час свята Богоявлення (*Epiphania*). У Пролозі «в єго же місто виходить Валаам і, хваляся, пророчествуєт о пришестії Христовом, і предсказуєт кратко о всем комическом дійствії, в четирех явленіях заключенном». У першій яві «предшествующей звізді виходить тріє царів, унуки Валаамові, для розсудження видінной необачной звизди на востоці». У другій яві «виходять царіє со дари кланятися, до которих Ірод приходить і о шествії їх камо путь творять, вопрощаєт; посем Ірод молить їх, да возвращщеся от путі возвістять і єму, гді цар нов родися». У третій яві «виходить Ірод-цар і, зіло яряся, печалуєт о погубленії царства і невозвращенії к нему воспять царей; до которого виходить Гнів і поощряєт єго, да вскорі послав воя своя во Віфлієм ізбієт діти. Посем входить Декрет божий і призиваєт Смерть і Диявола да умерщвлять Ірода за младенцов неповинноє убійство». У четвертій яві «виходить Чоловіколюбіє божіє, об'являє посланієм єдинородного сина милость сотворшуюся роду человічеському, гді приходить і цар Давид з пророками, благодаря, яко не тощноє бисть пророчество їх о пришествії

Христовом. По сем приходять ангели і благодарственний поют кант, і всі купно з пінієм отходять». ► ДРАМА ЛІТУРГІЙНА, ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА ШКІЛЬНА

ДРАМА САТИРІВ (грец. *satyrika, satyrikon drama*) — у давньогрецькому театрі — драма про походеньки богів і героїв з участю хору сатирів (хвалькуватих лісових демонів, які здійснювали напади на німф або богинь, потрапляли у полон до якихось чудиськ, звідки їх визволяв герой — Геракл, Тезей, Одіссей тощо). Сатирами греки називали вічно п'яних майстрів байдикування, демонів (козлоногих, рогатих, із довжелезним волоссям, бородою, хутром і величезним фалосом), почт яких супроводжував Діоніса під час мандрів. Інколи сатирів ототожнювали з силенами або синами Силена й онуками такого ж козлоногого, ітифалічного, тобто ерегованого, Пана. Драма сатирів — четверта, заключна частина тетралогії, була обов'язковим елементом змагань під час Діонісій. «Сюжет драми сатирів, — писала Ольга Фрейденберг, — важко назвати сюжетом, настільки він розпливчастий і аморфний: сатири влаштовують витівки, крадуть, їдять і пиячать, але здебільшого брешуть, видаючи одне за інше». Творцем сатирівської драми вважається Пратін, однак упровадження хору сатирів інколи приписується поетові Аріонові, який жив близько 600 р. до н. е. при дворі тирана Періандра. Звідси й припущення, що драма сатирів передувала трагедії. Єдина відома драма сатирів — «Кіклоп» Еврипіда (бл. 414 р. до н. е.) — є обробкою дев'ятої пісні «Одіссеї», в якій Одіссея зображено балакучим хитруном, а сатири, що мандрують у пошуках викраденого піратами Діоніса, в результаті аварії корабля опиняються в Сицилії.

ДРАМА СЕНТИМЕНТАЛЬНА [СЕНТИМЕНТАЛІСТИЧНА, ЧУТЛИВА] (англ. *sentimental drama*) — у театрі другої половини XVIII ст., — драма, в якій основну увагу зосереджено на внутрішньому світі та почуттях людини. *Сентименталізм* спирався на філософські ідеї П. Гассенді, Т. Гоббса, Дж. Локка, Дж. Берклі, Д. Юма, які проголошували чуттєвий досвід основною формою пізнання. Відтак синонімами «прекрасного» і *достеменного* стали *природність і органічність*. Настрої сентименталістичної драми частково збігаються з атмосферою раннього романтичного театру (Ф. Шиллер, Й. В. Гете, творчість штюрмерів), — однак, на відміну від бунтівного романтизму, сентименталістичний театр був радше *чутливим*.

В українській драматургії сентименталістичні тенденції виявилися, зокрема, у творчості І. П. Котляревського («Наталка Полтавка»). «Є такі роди драми в історії театру, — казав Лесь Курбас, — коли домінує <…> почуття, тоді виходить сентиментальна драма, слізна драма, мелодрама, *театр жаху*». ► ДРАМА БУРЖУАЗНА, ДРАМА МІЩАНСЬКА, ДРАМА ПРЕРОМАНТИЧНА, ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ

ДРАМА СІМЕЙНА (нім. *Familiendrama*) — у німецькому театрі XVIII ст. — різновид сентиментальної драми (А. Іффланд, А. Коцебу та ін.). ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ДРАМА СЕНТИМЕНТАЛІСТИЧНА

ДРАМА СЛІЗНА, КОМЕДІЯ СЛІЗНА (фр. *comédie larmoyante, comédie sentimentale*; англ. *melodrama, tearful comedy, weeping comedy, sentimental comedy, melodrama,*

comedy of sensibility; нім. *Ruhrstück, Trauerspiel* — сумна п'єса, *weinerliches Lustspiel*; ісп. *comedia lacrimogena, comedia sentimental*; італ. *la commedia lacrimosa*; пол. *komedia łzawa, komedia serio*) — у театрі XVIII ст. — родинна буржуазна драма (Д. Дідро, Г. Лессінг), повчальні та щемливі сюжети якої запозичені з буденного життя буржуазії з метою демонстрації потворності пороку та привабливості чеснот, що повинно викликати сльози замилування публіки. Герої драми — добропорядні буржуа, зразкові батьки сімейств, вірні дружини. Термін *комедія* у назві жанру має умовний характер, адже визначення *драма* ще не з'явилось, і *комедією* називалися будь-які твори, в яких діяли *особи незначні*. Конфлікт у слізній комедії вирішується завдяки пробудженню у душі дворянина моральних чеснот. Зразки жанру: «Остання хитрість кохання» (1696) англійського драматурга К. Сіббера, «Брехлива антипатія» (1733) і «Модний забобон» (1735), французьких драматургів П.-К. де Лашоссе і Д. Дідро. Слізна комедія — це, за висловом Вольтера, вид буржуазної драми 1740-х рр., що виникла у Франції, і в якій у патетичних тонах зображувались звичаї *третього стану*. Комічний елемент у слізній драмі поступається сентиментальному, а розважальний — повчальному. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ДРАМА СЕНТИМЕНТАЛЬНА

ДРАМА СОЦІАЛЬНА (рос. *общественная драма*) — у європейському театрі кінця XIX ст. — жанровий різновид драми, в якому увага зосереджена на актуальних соціальних проблемах. За словами Лесі Українки, котра присвятила цій темі доповідь «Новейшая общественная драма» та критичний огляд «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.», це «драма массы, драма борьбы разных общественных групп между собою». ► ДРАМА МАСИ, ДРАМА ЮРБИ

ДРАМА СОЦІОЛОГІЧНА — авторське визначення Б. Брехта для його першої *соціологічної драми* «Що той солдат, що цей» (1925), яка заклала основи *епічного театру й епічної драми*. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ДРАМА СТУДЕНТСЬКА (англ. *student drama*) — в англійському театрознавстві — термін на позначення драматичних творів, показ яких здійснювався у школі, починаючи від доби середньовіччя. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ДРАМА ФІЛІЖАНКИ З БЛЮДЦЕМ (англ. *cup and saucer drama*) — в англійському театрі XIX–XX ст. — салонова драма. ► ДРАМА САЛОНОВА

ДРАМА ХОРЕОГРАФІЧНА, ХОРЕОДРАМА (грец. *choreodrama*, від грец. *choreo* і *drama* — хор і драма) — у театрі XVIII ст. — вид музично-сценічного видовища (балету), що ґрунтується на сюжеті, викладеному за допомогою пантоміми й танцю. Хореодрама дістала поширення у XVIII ст. і залишалася головним видом балету упродовж XIX ст. В СРСР у 1930-х на зміну хореодрамі прийшов *драматичний балет* (*драмбалет*), у якому визначальним був літературний сюжет.

ДРАМА ЦИКЛІЧНА (англ. *cyclic drama*) — у середньовічній Англії — п'єса, що входить до складу одного з містерійних циклів, які отримали назви за місцем їхнього виконання — у містах Честері, Йорку, Вейкфілді й Ковентрі. ► ДРАМА РЕЛІГІЙНА, ДРАМА САКРАЛЬНА, ДРАМА СЕРЕДНЬОВІЧНА, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ДРАМА ЧЕСТІ (ісп. *drama de honor*; англ. *honour play*) — в іспанському театрі, починаючи з XVI ст. — жанр драматургії, де головний конфлікт зосереджено навколо проблем кохання, релігії і честі («Саламейський алькальд», «Лікар своєї честі» П. Кальдерона та ін.).

ДРАМА ЧОРНА (англ. *black drama*; фр. *drama noires*) — з 1930-х рр. — *чорна комедія* (фр. *comédie noire*; англ. *black comedy*), від назви циклу *чорних комедій* Жана Ануя. У США 1960-х — рух театрів чорношкірих виконавців (*black theatre movement*); в СРСР — *чорнуха*. ► КОМЕДІЯ ЧОРНА, ТЕАТР ЧОРНИЙ

ДРАМАТИЗАЦІЯ (фр. *dramatization*; англ. *dramatize, dramatization*; нім. *Dramatisierung*; ісп. *dramatizacion*) — перетворення епічного або ліричного твору на драматичний шляхом створення діалогів і загострення конфлікту. Інколи *драматизація* ототожнюється з *театралізацією*, однак *драматизація* і *театралізація* — нетотожні поняття, адже різноманітні форми недраматичного театру відомі ще до епічного театру Брехта. ► АДАПТАЦІЯ, ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, КОНТАМІНАЦІЯ, РЕТРАКТАЦІЯ

ДРАМАТУРГІЯ, ДРАМОПИС (грец. *dramaturgia*) — літературні твори, призначені для виконання в театрі. Упродовж історії театру можна доволі чітко виявити періоди панування *драматургії* або ж її підпорядкування інтересам театру. Найгостріше це протистояння виявилося у XIX–XX ст., коли театр був усвідомлений як самостійний вид мистецтва. Відтак сформувалося уявлення про драматургію як сировину для театру: «Для режисера п’єса — це матеріал для вистави <…> періоди найвищого розвитку театру наступали тоді, коли театр відходив від писаних п’єс» (О. Таїров); «Режисер, обдумавши п’єсу й вирішивши здійснити її постановку, не повинен дбати про її літературні чесноти» (Б. Шоу); «Кожен має право робити із п’єсою все, що він вважає за необхідне, і від цього ніхто не постраждає, цікавим є лише результат» (П. Брук); «Драматургія — література, призначена для театру» (Г. Товстоногов). Поряд із цією позицією існує й інша, представлена такими режисерами, як К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко та інші, які вважали, що одним з найважливіших завдань театру є розкриття *обличчя автора*, тобто особливостей стилю автора і твору. Домінування однієї з цих тенденцій пов’язане не лише з естетичними уподобаннями режисерів, але й із соціальним статусом літератури і театру в суспільстві. В Україні XIX ст. термін *драматургія* мав ширше значення («Драматургія обіймає штуку писання драматичних сочинений — авторство і також штуку сценічного представлення — акторство», — писав В. Ільницький 1867 р.). ► АНТИДРАМА, АНТИТЕАТР, ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ, ДРАМОЦЕНТРИЗМ

ДРАМОЦЕНТРИЗМ [ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ] — такий підхід до теорії й історії театру, а врешті й до театральної практики, в основу якого покладено підміна предмета сценічного мистецтва: замість сценічної гри увагу зосереджено на драматургії, а сам театр сприймається лише як пристрій для відтворення драматичного твору. Інший аспект *драмоцентризму* унаочнюється наприкінці XX ст.,

у результаті істотних змін в уявленнях про театр та у зв'язку з появою концепції *постдраматичного театру*, згідно з якою категорії *драматичного театру* (дія, конфлікт, боротьба та ін.) перестали бути базовими ознаками. Це, у свою чергу, руйнує уявлення про обов'язкову наявність наративу — історії, що її розповідає театр. Відтак відроджуються започатковані ще наприкінці XIX ст. експерименти у царині ненаративного — неоповідального, абстрактного театру. ►ДРАМА

ДРУЖИНА — в українському театрі XIX ст. — театральна трупа. ► ТРУПА

ДУЛОГІЯ (від лат. *duo* — дві, грец. *logos* — слово, розповідь) — цикл музично-сценічних творів, що складається з двох відносно самостійних творів (оперна дулогія «Троянці» Г. Берліоза та ін.).

ДУОДРАМА (італ., нім., пол. *duodrama*, від *duo* — два і драма) — у театрі XVIII ст. — музично-сценічний твір для двох дійових осіб. Жанр набув поширення передусім в одноактній драматургії. ► ДРАМА ОДНОАКТОВА

ЕКСПЛІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА (лат. *explication* — розгортання, пояснення) — стислий виклад режисерського постановочного плану, який містить відповіді на питання «що», «як» і «навіщо» буде зроблено у виставі, тобто короткий виклад змісту з роз'ясненням засобів його втілення. ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ЕКСПОЗИЦІЯ (від лат. *expositio* — виставляти напоказ; виставка, виклад, пояснення; фр. *exposition*; англ. *exposition*; нім. *Exposition*; ісп. *exposicion*) — композиційна частина п'єси, в якій автор знайомить глядача з персонажами, епохою, часом дії й усіма запропонованими обставинами, важливими для розуміння боротьби, зображеної у п'єсі. «Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» Ш. Компана, перекладений з французької і видрукуваний у 1790 р. в Росії, подає таке визначення: «*Action théatrale*. Театральное действие. Все действия, каковыя только на Лирическом театре усматриваются, т. е. трагическия, комическия, пастушеския, магическия и проч. могут быть приличны танцованию. <…> Каждое театральное представление должно иметь три существенныя части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю как о материи, имеющей предложиться глазам его, так и о характере, качестве и нравах представляемых лиц. Сие называется изъяснением (*l'Exposition*). Обстоятельства и препятствия, раждающияся из существенности материи, не редко запутывают и удерживают продолжения действия, не останавливая его однакож совсем. Равным образом в действующих лицах случается иногда некоторое помешательство, потушающее вовсе любопытство в зрителе, которому способ, могучи отвратить оное, бывает неизвестен; и сие-то называют узлом (*le Noeud*). Из сего замешательства по немногу видна становится неожидаемая ясность, которая открывает действие и препроводит оное по нечувствительным степеням к замысловатому заключению; именуется развязкою (*le Dénouement*)».

У польському театрі термін *ekspozycja* зафіксовано з 1771 р. (*praełożenie* або *ekspozycja*). ► КОМПОЗИЦІЯ, ЗАВ'ЯЗКА, КУЛЬМІНАЦІЯ, РОЗВ'ЯЗКА

ЕКСПРОМТ (фр. *impromptu*; англ. *impromptu play, extempore play*; нім. *Slegreifspiel*; ісп. *madrigal (impromptu*) — коротенький твір, репліка або жест імпровізаційного характеру. ► ІМПРОВІЗАЦІЯ, ЛАЦЦІ

ЕКСТЕМПОРАЦІЯ (лат. *extemporale*) — імпровізовані вставки в роль з прямими натяками на конкретних осіб, події чи обставини.

ЕКСТРАВАГАНЦА (англ. *extravaganza* — від екстравагантний) — у театрі США — жанр малої форми драматургії для театру естради, який народився у 1857 році; незвичне, фантастичне видовище, насичене мелодраматичними подіями, сценічними ефектами, піснями, танцями, елементами вар'єте й цирковими атракціонами. Дія *екстраваганци* розгорталася переважно у світі духів. Класичним зразком бродвейської *екстраваганци*, виставленим 1866 р. в Нью-Йорку, був «The Black Crook» — п'ятигодинний блокбастер, змонтований з французького романтичного балету і мелодрами за мотивами «Фауста» Гете і «Чарівного стрілка» Вебера. Родзинкою вистави були небачені досі сценічні ефекти й трюки: ураган у горах Гарца, шабаш відьом, балет дорогоцінних каменів, карнавал, маскарад, ангели, що злітають до небес у позолочених каретах і т. ін. Найпривабливішим компонентом вистави була балетна трупа, що складалася зі ста красунь-білявок, одягнених у прозорі, тілесного кольору, костюми та панчохи-павутинки. Виступи церкви проти цієї «диявольської оргії, що видається за спектакль», а також шок, пережитий друкованими органами, стали причиною успіху постановки серед публіки. За 16 місяців спектакль пройшов 474 рази, побив усі тодішні рекорди прокату і приніс підприємцям величезний прибуток. У 1892 р. у постановці брали участь тільки танцюристки вар'єте. Як і будь-яке інше популярне явище, спектакль одразу знайшов послідовників. У 1868 р. на основі казкового сюжету створено *екстраваганцу* «Хампті-Дампті» з піснями, танцями та брутальними жартами. У постановці брали участь акробати, канатні танцюристи і фокусники. У 1929 р. Бернард Шоу почав писати п'єси у жанрі *політичної екстраваганци*.

ЕЛЕМЕНТИ ТРАГЕДІЇ — у «Поетиці» Аристотеля — «шість складових елементів. <…> Ці елементи — міф, характери, мислення, сценічна обстановка (*opsis*), спосіб вислову і музична композиція. <…> Кожна трагедія має і сценічну обстановку, і характер, і міф, і певний спосіб вислову, і музичну композицію, і мислення. <…> Але найважливіший за все це — зв'язок подій, адже трагедія є відтворення не людей, а подій». Кожна доба інтерпретувала і навіть перекладала цю формулу на свій лад, висуваючи на перше місце елемент, суголосний сценічній практиці доби. Так, у багатьох перекладах фігурує *фабула* замість *міфу*, *оздоблення* та *обстановка* замість *opsis* (у новітніх перекладах подається як *постановка*) тощо. ► МІФ, КОМПОЗИЦІЯ

ЕМАНСИПАЦІЯ ТЕАТРУ (англ. *emancipation*; фр. *émancipation*; нім. *Emanzipation*) — термін на позначення процесу *вивільнення театру* від утилітарних

функцій. Вважається, що цей процес розпочався десь у XVI ст., в результаті відокремлення мистецької творчості від церкви, появи *особистісного начала, індивідуалізації* тощо. Зазвичай емансипація театру пов'язується зі «свідомим використанням християнської міфології саме як міфології», а не релігії, і появою у нього нових, нерелігійних, світських цілей. Проте і *емансипація*, і *секуляризація* — доволі умовні явища, адже, як справедливо зауважував Вальтер Беньямін, «зі ствердженням контрреформаторської секуляризації в обох конфесіях релігійні міркування не втратили свого значення: сімнадцяте століття позбавило їх лише релігійного рішення, щоб вимагати замість нього рішення світського — або навіть нав'язати його». У річищі романтичної концепції *мистецтва для мистецтва* емансипація театру трактується як процес позбавлення залежності від замовника. ► ПУБЛІКА

ЕМОЦІЯ АКТОРСЬКА (рос. *эмоция актерская*) — у системі Станіславського — *рід істерії, штучний подразник*, який тримається на системі акторських штампів. Станіславський писав про акторську емоцію: «Наприклад, якщо стискати кулаки, сильно скорочувати м'язи тіла або спазматично дихати, можна довести себе до значного фізичного напруження, що часто сприймається глядачами як вияв сильного темпераменту, схвильованого пристрастю…»; однак це створює лише ілюзію темпераменту й емоційної гри. ► СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ЕПІЗОД, ЕПЕЙЗОДІОН, ЕПІЗОД[ІЙ] (від грец. *epeisodion* — випадок, подія; фр. *episode*; англ. *episode*; нім. *Episode*; ісп. *episodic*) — у давньогрецькому театрі — композиційно завершена частина трагедії. В українському театрі XIX ст. термін уживається також у жанровому значенні (епізод на 1 дію «Дурисвітка» М. Кропивницького; «Оригинальный эпизод» Л. Глібова, 1867). ►АТРАКЦІОН, АРХІТЕКТОНІКА, ЕПІЗОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КОМПОЗИЦІЯ

ЕПІЗОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ (від грец. *epeisodion* — епейзодіон, епізодій — випадок, подія; фр. *episode*; англ. *episode*; нім. *episode*), *шматок режисерський* (рос. *кусок режиссерский*), *дійовий кусок* (В. Василько) — у системі Станіславського — композиційна одиниця п'єси і вистави; один з етапів розвитку сюжету і сценічної боротьби. «Шматком, — писав Є. Вахтангов, — називається те, що утворює етап у наближенні мети наскрізної дії до фіналу. <…> Щоб краще зрозуміти п'єсу та її наскрізну дію, п'єса з її актами поділяється на дрібніші *шматки*. Поділ цей можна робити або за діями, або за настроями; у першому випадку знаходиться межа, за якою дія п'єси отримує інший напрямок, завершуються і починаються нові події; у другому випадку акти поділяються на частини з однаковим настроєм, і там, де починається новий настрій, починається новий *шматок*. Частини п'єси, що відрізняються одна від одної своїм настроєм, утворюють режисерські, або безумовні шматки. Настрій режисерського шматка мусять грати всі учасники даної сцени, створюючи, таким чином, загальний настрій, ансамбль; настрій усієї п'єси, її *лейтмотив* є результатом виконання наскрізної дії». ► ЕПІЗОД, ПОДІЯ

ЕПІЛОГ (від грец. *epilogos, epilogus* — післяслово, післямова, заключна частина мови; фр. *epilogue*; англ. *epilogue*; нім. *Epilog*; у французькій мові слово *епілог* відоме з XII ст., у російській — з початку XIX ст.; у поетиці шкільної драми вживалося також німецьке *Beschlussrede*, а з XVIII ст. — *Nachspiel*) — заключна частина вистави, в якій автор звертається до глядачів, пояснюючи свій задум, або повідомляє про подальшу долю героїв після розв'язки.

В античній трагедії після епілогу хор залишав сцену; у комедії після епілогу починалися бешкетні танці й пісні.

В європейській комедії XVII–XVIII ст. епілогом називається декламаційне або пісенно-танцювальне звернення до глядачів із проханням поблажливого ставлення до автора й акторів.

В Англії XVII–XVIII ст. *епілог* — це розв'язка або остання сцена вистави (*dénouement*); інколи — звернення до глядачів по закінченні вистави від імені персонажа або автора із проханням бути поблажливими, зазвичай у віршованій формі.

Інші назви *епілогу* в українській шкільній драмі — *скончеватель* і *навіршение річи* (українська шкільна драма «Алексій, человек Божій», 1673).

У шкільній драмі *епілог* інколи мав характер *апофеозу* («Дійство на страсті Христові списане», 1685; «Торжество Естества Человіческаго»; «Мудрость Предвічная», 1703 та ін.). В епілозі *трагедії* С. Полоцького «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в пещи не сожженных» цареві Олексієві Михайловичу бажали мирного царювання, звитяг, довголіття й небесного вінця: «Пресвітлий царю і благочестивий, богом вінчаний і христолюбивий! Благодарим тя о сей благодати, яко ізволі дійства послушати. Світлое око твое созерцаше комидийное сие дійство наше…» Завершує дійство ремарка Полоцького: «“Многа літа!” Играние». ► АПОФЕОЗ, АРХІТЕКТОНІКА, РОЗВ'ЯЗКА, ФІНАЛ

ЕПІТАЗИС, ЕПІСТАЗИС (лат. *epistasis* — напруження) — у теорії драми давньоримського й шкільного театру XVI–XVIII ст. — композиційна частина п'єси.

Діяч єзуїтського театру Я. Понтан роз'яснював у своїй «Поетиці», що *епітазис* містить розвиток того, що дано у *протазисі*. Митрофан Довгалевський зазначав, що *епістазис* — «це розвиток тих дій, які зображуються в *протазисі*».

Теофан Прокопович писав: «у другій дії нехай починається розвиток самої фабули, яка називається *епітазис*». Дмитро Антонович, подаючи уривок з поетики Прокоповича, так коментує цей елемент: «Своїми правилами творення трагікомедії Прокопович став реформатором нашого барокового театру: до нього драматичні твори не мали твердо установлених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше, і менше; не були установлені число дійових осіб і правила їх виходу та відходу зі сцени; не було установлено і самого порядку та розвитку драматичної дії. Все це упорядкування драматичної форми в українському театрі провів Прокопович, базуючись головно на класичних взірцях, тому Теофана Прокоповича вважаємо, з одного боку, реформатором українського те-

атру, а з другого боку — основоположником в українському театрі т. зв. *псевдокласичності*. Головні правила Прокоповича зводяться до того, що "актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цьому навчає як правило Горація, так і приклад всіх старих трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону лише по скінченні дії, але з попередньої яви мусить завжди лишатися хоч одна дійова особа в наступній сцені. Хоч під діями розуміються головні частини п'єси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалася та частина п'єси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п'єсі, мається поза дією), щоб у другій почала розгортатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), яка зветься *epistasis*; в третій виникають перепони та сум'яття, — ця частина зветься *catastasis*; в четвертій відбувається приступ до розв'язання справи, — це також відноситься до catastasis'у; в п'ятій кінчається вся дія, — ця частина зветься звичайно *catastropha*"».

Поняттю *епітазиса*, вважає Патріс Паві, відповідає сучасніше *криза*. ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ, КОМПОЗИЦІЯ, КРИЗА, РОЗВ'ЯЗКА

ЕТЮД БІОМЕХАНІЧНИЙ — вправи, що входили до дисципліни «Біомеханіка», що її започаткував у 1921 р. Вс. Мейєрхольд. У вправах втілювалися основні принципи просторово-часової організації сценічної дії: *контраст, повтор і варіації, крупний план жесту, пластичний акомпанемент, гальмування, відмова* та ін. ► БІОМЕХАНІКА, РУХ ВІДМОВИ

ЕТЮД ДРАМАТИЧНИЙ (фр. *etude* — вправа, вивчення) — один з малих жанрів драматургії, одноактівка, в основу якої покладено певний епізод «з життя». Цей епізод може мати характер *комедійний* («По ревизії» М. Кропивницького; етюд з натури «Ошибка провзойшла» М. Кропивницького); *драматичний* («Зимовий вечір» М. Старицького; «В катакомбах». Драматичний етюд Лесі Українки, 1906; «За батькові діла прийшла одвітить пора». Драматическій етюд в 1 д. Гарин Дмитрій, 1888; «Йоганна, жінка Хусова». Драматичний етюд Лесі Українки, 1909); *філософсько-ліричний* («Прощання» Лесі Українки, «Осінь» Олександра Олеся); *трагікомічний* («Знайся кінь з конем, а віл з волом». Трагікомічний етюд в 2 картинах. Соч. М. Ф. Сластина, 1899) та ін. ► ДРАМА ОДНОАКТОВА

ЕТЮД СЦЕНІЧНИЙ — вправа, спрямована на розвиток і вдосконалення акторської техніки; складається з різних сценічних дій, імпровізованих або заздалегідь підготовлених режисером. Окрім навчальних, існують також етюди, спрямовані на опанування запропонованих обставин у процесі роботи режисера й акторів над виставою. ► МЕТОД ЕТЮДНИЙ

ЕФЕКТИ СЦЕНІЧНІ (від лат. *effectus* — виконання) — ілюзії польотів, пожеж, вибухів тощо, яких досягають за допомогою спеціальних пристроїв. *Сценічні ефекти* відомі вже в античному театрі; згодом вони широко застосовувались у театрі містерій, у придворному театрі, у постановці феєрій тощо. Особливе значення сценічним ефектам надавалось у *театрі автоматів, машинній трагедії* та ін.

Цікаві спостереження стосовно *сценічних ефектів* залишив у спогадах Микола Садовський: «Усе те, чим тепер закохуються в художнім театрі [МХТ], давно було випробуване в нас, і деякі подробиці ми перестали вживати, бо вони шкодили навіть загальній грі акторів. Наприклад, коли ми ставили п'єсу М. Л. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», де в першій дії іде сцена над болотом, публіка мала повну ілюзію вечірнього болотяного життя: жаби кумкали, качки, що запізнилися, пролітали і шумно сідали на плесі, десь далеко в полі бив перепел, в садку розпочинав свою пісню про кохання соловейко. На селі мукали корови, йдучи з пасовиська, ревів бугай, собаки десь гризлися, а потім одна з них дуже жалібно скавучала, немов хтось її ударив, — і т. ін.; але всі ці деталі потім нам прийшлось одкинуть, бо грати й говорити на сцені в цій яві зовсім було неможливо».

Цікаві спостереження залишив Садовський і стосовно любові публіки до сценічних ефектів: «Одне мене зацікавило, що ефектна може вийти постава з боку декоративного. Між іншим, у цій п'єсі [«Чарівниця»] в останній дії горить — обвалюється хата. Знаючи, що вогонь на сцені завжди лякає й хвилює публіку — від несподіванки вона може взяти це за справжню пожежу і викличе паніку в театрі, — я написав на афіші таке попередження: "В останній дії пожежа й обвал хати. Просять публіку не хвилюватись". І що ви думаєте? Це попередження зробило те, чого я ніколи не сподівався. Публіка посунула до театру лавою».

Сценічні ефекти поділяються на звукові, світлові і механічні. Починаючи з кінця XIX ст. психологічний театр оголошує анафему сценічним ефектам, що врешті спричинює втрату відповідної традиції: створення ефекту — у театрі та готовності до його сприйняття — у глядача.

ЖАНР (від лат. *gen, genus* — ґен; фр. *genre*; англ. *type of drama*; нім. *Dramengattung*) — рід або вид, історично усталена форма композиційної організації художнього твору, що виникає й розвивається залежно від багатогранності дійсності, що її віддзеркалює мистецтво. Уперше термін *жанр* у значенні, наближеному до сучасного, зафіксовано у французькій мові у XVI ст. В англійській мові для визначення родів і видів уживаються лексеми *type, genre, style*. В Оксфордському словнику *комедія, трагедія, трагікомедія, опера, комічна опера, пейзаж, мелодрама, ню (nude)* — це жанри; *type*, у свою чергу, пояснюється такими синонімами: *class, category, classification, kind, sort, genre, order, variety, breed, species, strain, group, genus, ilk, kidney;* у свою чергу, *genre* трактується як *kind, sort, type, class, style, brand, character, category, genus, species, variety, fashion, breed*, тобто майже так само, як і *style* — *type, kind, variety, category, genre, sort, manner, mode, make, design, fashion,*

look, period, pattern, configuration, line, cut, shape, form. Тобто *жанр* — це *тип, вид, рід, клас, категорія, сорт, манера, стиль, форма, конфігурація, період, ґен* тощо. У негативному значенні вживється *штамп* і *кліше*.

Водночас у кожному з видів мистецтва, насамперед у виконавських, поняття *жанру* має істотні відмінності й уточнення.

У музикознавстві, де теорія жанрів має найдосконаліший, найпослідовніший і найдеталізованіший вигляд, *жанр* — це вид музичного твору, якому притаманні певні ознаки змісту, що пов'язані з певним життєвим призначенням і типом виконання. Ці риси зумовлені: *походженням; місцем виконання* (велика чи мала концертна зала, естрада, оперна чи драматична сцена, вулиця, площа, домашнє приміщення); *складом виконавців* (чисельність, участь голосів чи інструментів); *особливостями аудиторії* (чисельність, музична підготовленість, смаки); *призначенням* (організація руху, сигналізація, застосування у побуті); *змістом твору* (коло образів, тип виразності й відповідний усталений комплекс художніх прийомів).

Тобто, якщо перекласти мовою театру, — це *сценічний простір, виконавець, слухач* (глядач), *призначення* (інколи цілком утилітарне) і типологічний *комплекс художніх засобів і прийомів*.

«Первинними жанрами» музичного мистецтва вважаються пісня і танець, що мають цілком утилітарний характер і обслуговують певні громадські потреби (свята, релігійні відправи тощо). Розрізняються жанри прості й складні (хор, ансамбль, речитатив у опері та ін.).

Інакший підхід існує в образотворчому мистецтві, де розрізняють: *монументальний живопис, станковий живопис, прикладну й декоративну графіку (малюнки, гравюри, книжкові ілюстрації)*; у свою чергу, складні жанри підрозділяються за змістом твору на *пейзаж, портрет, натюрморт, побутовий, історичний, анімалістичний жанр* тощо. Тобто знову майже той самий комплекс, що й у музиці: простір, глядач, надзавдання (функціональне призначення), типологічний комплекс художніх засобів і прийомів.

У кіномистецтві, теорія жанрів якого спирається на літературознавство, крім основних жанрів (*кінороман, кіноповість, кіноновела, кінопоема, кінокомедія* тощо), вирізняють диференційованіші підвиди (*action, horror або різновиди політичного фільму: політичний репортажний фільм; політичний монтажний фільм; політичний документальний фільм; політична кінофантастика та ін.*).

У фольклорі *жанр* — це система змістових, власне поетичних, функціональних і виконавських принципів, норм і стереотипів, за якими стоять уявлення, зумовлені стосунками з дійсністю. У фольклорі вирізняються такі різновиди (за сферами побутування): *фольклор дитячий, фольклор календарний, фольклор обрядовий, фольклор робочий, фольклор весільний, фольклор міський* (у якому, зокрема, виокремлюється *фольклор салонів, інтелігенції, різночинців* тощо). У кожній з цих сфер існує своя система жанрів: так, у міському фольклорі функціонують пісні,

жорстокі романси, балади, «блатні» пісні, сатиричні куплети, легенди, анекдоти та ін. В основу класифікації покладено визначення сфери побутування й утилітарного призначення жанру, а вже потім — різновидів форм і виконавських принципів.

На телебаченні вирізняють такі групи жанрів: *інформаційно-публіцистичні* (*інформація, кореспонденція, замальовка, звіт, памфлет, фейлетон*); *документально-художні* (*драматизована хроніка*); *художні* (*телетеатр, серіал*) та ін.

Фантастична література інколи поділяється на такі жанри: *альтернативна історія; кіберпанк* (віртуальна реальність); *перетин жанрів* (прикордонна проза); *марсіанські хроніки*; *гумористична НФ* і *фентезі*; *літературна НФ*; *сучасна (міська) фентезі*; *магічний реалізм*; *феміністична фантастика*; *фантастичний детектив*; *нанотехнології*; *Shared worlds (sharecropping)*; *Steampank* («паровий панк»); серіали: *сіквели / трилогії*; *Splatter / graphic violence*; *media-releated novels* (романізація фільмів і телесеріалів); *game-related novels* (романізація рольових та комп'ютерних ігор); *вампіри*; *песимістична чорна фантастика*; *horror*; *мілітаристська фантастика; політична фантастика* та ін.

У практиці постановки театралізованих видовищ вирізняють: *агітаційно-художню постановку, літературно-музичну композицію, театралізоване свято*. У свою чергу, вони містять такі види і жанри розмовних, музичних, пластико-хореографічних, змішаних і оригінальних номерів: *сценка, інтермедія, парний конферанс, монолог, буріме, музичний фейлетон, куплетний номер, пантоміма, пластичний етюд, пластичний плакат, буфонада, ексцентрика, тантамореска* та ін.

Серед багатьох теорій жанру найближчою до театру є комунікативна концепція Михайла Бахтіна, підхід якого ґрунтується на ключовмих і для сценічного мистецтва поняттях: *виконавець, діалог, ситуація спілкування* тощо. Усі сфери людського спілкування, за Бахтіним, використовують мову у формі висловлювань (усних, письмових тощо), які відображають як умови, так і цілі кожної такої сфери (не лише своїм змістом і мовним стилем, але й композиційною побудовою). Усі ці моменти — тематичний зміст, стиль і композиційна побудова — визначаються специфікою даної сфери спілкування, що створює свої, відносно усталені типи висловлювань, — тобто первинні мовні жанри, на основі яких формуються й вторинні (складні) жанри — романи, драми, наукові дослідження. Вибір автором у процесі творчості певного мовного жанру визначається не лише предметно-смисловими (тематичними) міркуваннями (тобто змістом *повідомлення*), а й формою громадського спілкування. «Жанр і жанрові різновиди, — писав Бахтін, — визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час». Крім того, жанр «визначається предметом, метою і ситуацією висловлювання», адже «кожна стала побутова ситуація має певну організацію аудиторії і, відповідно, певний репертуар житейських жанрів». Водночас Бахтін підкреслює роль свята (отже, відповідних культів і міфологій) в еволюції форм громадського спілкування. «Будь-яке свято, — писав Бахтін, — є первинною фор-

мою усієї людської культури»: адже свято стає першим (подеколи формальним і навіть примусовим) поштовхом для створення ситуації спілкування.

Подібні думки висловлювали і Г. Гадамер, і Н. Фрай, які вважали, що жанр є категорією, похідною від міфу. На залежності видовища від свята постійно наголошував і О. Гвоздєв, який ілюстрував цю тезу численними прикладами: «Тільки-но широкі маси пролетаріату винесли свято на вулицю, — відразу ж оголилася обмеженість старого буржуазного театру». Саме в цьому сенсі, а не лише як ознаку *веселощів*, слід сприймати і звернення Вахтангова до студійців: «Потрібне лише свято. <…> Нема свята — нема вистави».

У ґенетичному плані, вважає Б. Іванюк, «жанр пов'язаний зі словесно-ритуальною поведінкою колективу, яка відповідає тій або іншій типовій життєвій ситуації (звернення до Бога, смерть, розваги та ін.)». Відтак «цей суспільний рефлекс на ситуацію трансформувався в жанр, а сама життєва ситуація — в тематичний мотив».

Така сама залежність простежується й між театральним простором (не лише святковим) і театральним жанром. Так, мораліте, за словами М. Возняка, «належить школі, як містерія церкві».

Традиційний японський театр народжувався з синтоїстського культу, кварталів чайних будиночків, церемоній самураїв. Традиційний китайський театр, за Карлом Гагеманом, знав такі театральні простори, як «театр-храм, театр-сад і театр чайного будиночку, тобто форум — площу для релігійних танців». Вікторіанський театр початково був додатком до аристократичних святкових забав і будинків побачень. МХТ народився з явища, яке сучасники охрестили *культом інтелігенції*. Американські шоу і вестерни поставли з *американської мрії*, ковбойського фольклору та салунних розваг шукачів золота і пригод. Балети, писала В. Красовська, «стали ланками у безперервному ланцюгу балів, бенкетів, концертів, турнірів та інших розваг, що супроводжували Людовика XIV навіть у бойових походах».

Однак між формою громадського спілкування і мистецькою формою існує зворотний зв'язок. «Опера, — зауважує Мирослав Попович, — створює не лише нові форми, а й новий спосіб життя».

Отже, спочатку у певному просторово-часовому вимірі (*хронотопі*) народжуються *первинні жанри*, а потім на цьому ґрунті — відповідні мистецькі жанри, музичні, театральні та літературні. Але навіть здобувши відносну незалежність і вирвавшись із побутового контексту, вони завжди несуть на собі відбиток форм побутового (буденного чи святкового) спілкування.

Узагальнюючи, можна визначити складники виконавського жанру: *міфологія; культ; свято; форма громадського спілкування; первинний жанр; простір виконання (або здійснення); виконавець; слухач (глядач); дія; надзавдання (утилітарне призначення); типологічний комплекс художніх засобів і прийомів*.

Щодо утилітарних завдань, поставлених перед тим або іншим мистецьким твором, вони, принаймні на етапі формування жанру, завжди присутні в його

структурі. Зрештою, навіть доволі умовне поняття *світського театру* (як і загалом *світського мистецтва*) постало лише за два тисячоліття після реального народження театру. Проте навіть перетворившись на світський заклад, театр лише з плином часу втратив свій ужитковий, принагідний характер.

На цю утилітарну роль театру неодноразово вказував Лесь Курбас: «Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — себто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання…»

Упродовж двох тисячоліть існування театру нагальної потреби у теоретичній диференціації його жанрів не виникало аж до XVI століття. В усталеному просторі й часі, у рамках державних свят розгорталися «головні і державні видовища», що заохочувалися державою; водночас остракізмом, відлученням від церкви і навіть спаленнями на вогнищах каралися порушення і спроби жанрових нововведень; адже жанр завжди виконує роль вісника свята, отже відповідної міфології.

Так само й усі подальші історичні поетики класифікували сценічні жанри, виходячи з міфотворчих засад, і відповідно розрізняли *жанри високі,* що оспівують державні цінності (*тріумфи, апофеози, жанри церковного театру, головні і державні видовища*), й *жанри низькі* (усі інші). Навіть Вольтер не зміг подолати цієї традиції й усю сукупність жанрів звів до *жанрів простих* і *піднесених*.

Потреба ж у пошуку жанрових різновидів постає тоді, коли суспільство усвідомлює можливість урізноманітнення розваг, до числа яких належить і театр.

Початково, виходячи з регламентованих уявлень, *теорія сценічних жанрів* спиралася не так на утилітарне призначення й сферу побутування жанру, як на домінанту однієї з естетичних категорій (*трагічного, комічного, жахливого* тощо).

Саме тому Лесь Курбас, відчувши цю некоректність, став застосовувати поряд з поняттям *жанр* інший термін: «Ми маємо два основні аспекти, — казав Курбас, — котрі визначаються як аспект трагічний і комічний…» У цьому самому значенні вживала поняття *аспект* і сучасниця Курбаса, — Ольга Фрейденберг, яка писала про «два жанрових аспекти одного й того самого сюжету (трагедія — комедія)». У такому самому значенні вживав термін *аспект* і П. Рулін («аспект, що в ньому подається матеріал: комедійний і трагедійний, сатиричний, буфонадний»).

Розвиваючи цю тезу, учень Курбаса Василь Василько відзначав насиченість кожного з жанрів відповідним «пафосом — чи то оспівуючим, звеличуючим, чи то висміюючим, зневажаючим», і навіть запропонував «для вивчення психотехніки жанрів накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія <…> на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Аристофана, п'єси Маяковського…» Звужуючи поняття

жанру до пафосу, емоційного призначення, емоційної установки, начебто покладених в основу жанру, В. Василько визначив, таким чином, емоцію як мету, на досягнення якої й спрямовується естетична діяльність людини. Відповідно й жанрове очікування пов'язується із бажанням пережити певні почуття, спектр яких не вичерпується лише пафосом оспівування або висміювання.

Із незначними змінами традиція виокремлення пафосу, як основного показника жанру, дійшла й до наших днів: приміром, Ерік Бентлі також пише про *жаль* і *страх* у мелодрамі, *насильство* й *осміяння шлюбу* у фарсі та ін. Проте спроби класифікувати жанри, спираючись на емоційну домінанту, приречені на недостатність, адже тут ми потрапляємо на хитку територію суб'єктивних почуттів, відчуттів, настроїв тощо. Крім того, одному емоційному призначенню може відповідати низка жанрів (з різними об'єктами). Так, пафосом оспівування насичена не лише трагедія, а й жанри, до назви яких входить уточнення *героїчна — комедія, драма*. Тим самим пафосом оспівування пройняті й деякі *низькі жанри: мелодрама* (об'єкт оспівування — кохання, вірність тощо), *детектив* (об'єкт оспівування — приватний детектив), *кіновестерн* (чесноти ковбоя). Так само й жанри *релігійного театру — мораліте, міракль, містерія* — оспівують християнські чесноти, тоді як ідеали абсолютизму звеличуються у *трагедії класицизму, апофеозах, тріумфах, головних і державних дійствах,* а подеколи й у *документальних драмах*.

Унікальним прикладом втрати жанрового ключа є перлина українського театру — «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського, жанр якої автором визначив як «*опера малороссийская* в 2-х действиях». Що ж до наступних поколінь, вони визначали жанр твору як *сентиментальну комічну оперу, міщанську драму* тощо; однак І. К. Карпенко-Карий наголошував, що «Наталку» приходили у театр *слухати*. Леся Українка, не вдаючись до полеміки стосовно «Наталки Полтавки» і «Сватання на Гончарівці», вживала для характеристики цих творів промовистий епітет *ветош* (тобто мертвий жанр). Дм. Чижевський називав «Наталку Полтавку» *оперетою*, пов'язуючи її з традицією *комічної опери*. Григор Лужницький означав цей твір як *народну оперету*»; інколи п'єсу Котляревського називали *драмою* або *мелодрамою*. Причому йдеться не про свідому зміну жанру режисером, а про впевненість авторів визначень, що саме у такому жанрі написано твір.

Виходячи з літературоцентристської логіки, насамперед як взірці літературних текстів, сприймається інколи й спадщина українських корифеїв (насправді маємо справу з розгорнутими *режисерськими сценаріями*, адже І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий — орієнтувалися саме на сценічну практику).

Водночас і найзапекліші театральні дискусії XX ст. також були пов'язані саме з проблемою жанру. Як писав Юрій Бобошко про виставу «Диктатура» І. Микитенка, «суперечка виникла навколо певних естетичних розходжень, різного жанрового тлумачення матеріалу п'єси автором і режисером».

Так само на недостатність наявних жанрових визначень постійно вказувала й сценічна практика. На це, пишучи про П. К. Саксаганського, звертав увагу ще Максим Рильський,: «До ролей, з якими не можна пов'язати звичних термінів — драматична, трагічна, комічна, — належала роль Івана в "Суєті"».

Спроби знайти відповідники почуттям у сфері жанрів відомі ще з часів Аристотеля: трагедія і комедія — відтворення *кращих* і *гірших*; при цьому, однак, поза увагою мистецтвознавців залишався елемент, який Аристотель, визначаючи складники трагедії, поставив на друге місце після міфу або переказу (*mythos*); це *opsis* — видовище.

Пропонуючи бінарну систему поділу жанрів, Аристотель залишив поза увагою низку видовищних (переважно непристойних) жанрів: *гілародія, магодія, лісіодія, симодія, драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів* тощо, хоча вже Платон у «Законах» пропонував відмінне від аристотелівського розуміння жанру трагедії: «Адже увесь наш державний лад являє собою наслідування найпрекраснішого і найкращого життя. Ми стверджуємо, що це і є найсправжнісінька трагедія» (трагедією він називає й «Іліаду» Гомера).

У такому самому сенсі розумів трагедію й Теофраст: «Трагедія — це видовище героїчної участі» (отже, — подієво-видовищний еквівалент державного раю?).

На думку Адріана Піотровського, грецька трагедія — твори Триніха та Есхіла — дійсно «прославляли торжество війська і флоту Аттики над полчищами Сходу. <…> У пишному вбранні міфології Есхіл прославляв *ареопаг* та інші політичні установи молодої держави». Так, в «Орестеї» Аполлон велить Орестові стати на суд *найкращих громадян*, що складають Ареопаг, і хор оспівує цей суд.

Статтю «Жанр» у «Словнику театру» Патріс Паві починає з характерного підзаголовка: «Плутанина в термінах». І далі пояснює: «Дуже часто говорять про драматичний або театральний жанр, жанр комедії або трагедії або жанр комедії звичаїв. Це надлишкове вживання терміна призводить до втрати його певного змісту і зводить нанівець усі спроби класифікації літературних і театральних форм».

У статті «Форми театральні» Паві продовжує: «Це словосполучення вживається, очевидно, для оновлення надто часто вживаного терміна *жанр* і для більш точної класифікації п'єс і видовищ основних жанрів (трагедія, комедія, драма). <…> Термін *форма* служить для позначення найрізноманітніших речей (*арлекінади, балету, інтермедії, мелодрами, пародії, трагедії* тощо). Крім того, він вживається для уточнення складників драматичної структури або видовища (*діалог, монолог, пролог, монтаж текстів, розводка* тощо)». Тобто вживання терміна *форма* засвідчує проблему нечіткості його синоніма — *жанр*.

У Систематичному покажчику «Словника театру», у розділі «Жанри і форми», Паві наводить перелік термінів, який переконливо свідчить, що йдеться про літературний і сценічний жанр. У покажчику, зокрема, наводяться терміни: *антимаска, антитеатр, ателани, аутосакраменталь, балет придворний, водевіль, доку-*

ментальний театр, драма (буржуазна, історична, літургійна), гра (середньовічна, драматична), інтерлюдія, інтермедія, кафе-театр, комедія (антична, буржуазна, бурлескна, висока, героїчна, ідей, інтриги, легка, нова, звичаїв, пасторальна, салонова, сатирична, сентиментальна, серйозна, ситуацій, слізна, темпераментів, характерів, чорна, вчена), лоа, маски, маскарад, мелодрама, мімодрама, міракль, мораліте, парад, перформенс, психодрама, театр (абсурду, агітпропу, бідний, бульварів, буржуазний, у кріслі, дидактичний, документальний тощо.

Террі Ходгсон у своєму Словнику подає такі жанрові різновиди: *трагедія, комедія, романс, пастораль, героїка, мелодрама, готика* та ін.

Але поряд із цим один лише Бернард Шоу, як драматург і режисер, запропонував світові низку жанрових новоутворень: *оригінальна повчальна, реалістична п'єса; актуальна комедія; антиромантична комедія; приємна п'єса; пригодницька п'єса; комедія з філософією; дискусія в трьох актах; коротенька трагедія для ярмаркових театрів і балаганів; інтерлюдія на театрі; бесіда; проповідь у жорсткій мелодрамі; газетні вирізки; злободенний скетч, складений з передових статей і листів, видрукуваних у періодичній пресі під час жіночої війни 1909 року; ганьба автора; трагедієтта; дебати із збереженням місця і дії; легка п'єса для маленького театру; наочний посібник; сентиментальний роман в п'яти актах; маленький скетч з життя російського двору у XVIII ст.; чистісінька нісенітниця; спогади (посібник для новобранця); майже історична комедієтта члена Королівського літературного товариства; правдивий фарс; революційна романтична п'єса; фантазія в російському стилі на англійські теми; політична екстраваганца з інтерлюдією; комедієттіна на два голоси в трьох розмовах; політична комедія; середньовічна воєнна історія; помпезна комедія; урок історії; комедія без будь-якої манери*…

Така жанрова *вседозволеність* і *незаконослухняність* цілком виправдана завданнями митця, що, не задовольняючись чинною системою жанрів, сам визначає придатну для свого *повідомлення* форму.

З іншого боку, зрозуміло, що обидва ці поняття все ж потребують розмежування, адже *театральна форма* (античний театр, Ноо, Кабукі) спирається на *систему сценічних жанрів* (точніше, *жанрів театру* чи *театральних жанрів*).

Тому у випадках, коли обидва терміни — літературний і сценічний жанр — стоять поряд, аби не посилювати плутанину доцільніше, очевидно, замість словосполучення *сценічний жанр* вживати термін *театральна форма*.

Термінологічна плутанина у теорії жанрів і визначення таких жанрових «китів», як *трагедія, комедія* і *драма*, цілком логічно випливають із загальнішої причини.

Адже, якби в афінському театрі дістала розвиток, приміром, *драма сатирів*, то й точкою відліку історії стали б інші жанри. Так само, якби за розпорядженням римського імператора Адріана (117–138 рр.) з майже трьохсот трагедій Есхіла, Софокла й Еврипіда не були відібрані і дбайливо збережені лише ті кілька десят-

ків, що дійшли до нашого часу, фундамент сучасного театру заклали б інші жанрові структури: приміром, система жанрів східного театру, який не знав ні трагедій, ні комедій, ні драм і у формуванні жанрового реєстру спирався на інші принципи.

Так, у першому відомому санскритському трактаті «Натьяшастра» (II ст. до н. е. — VII ст. н. е., «Трактат про театральне мистецтво»), де міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила й закони створення драматичних і музичних творів, ключовою є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду. Кожний драматургічний або сценічний твір у цій концепції мусить спиратися на певні раса, а читач, глядач і слухач, «куштуючи» раса (згідно з якими побудовано твір) — переживати відповідні почуття, відчуваючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса) «Натьяшастра» налічує вісім: кохання — *любовна, еротична раса*; веселощі — *комічна раса*; смуток — *патетична раса*; відвага — *героїчна раса*; гнів — *грізна раса*; страх — *ляклива раса*; відраза — відштовхуюча, *відразна раса;* подив — *чарівна раса* тощо.

Так само різниться й система жанрів японського театру, в якому визначено такі *стилі виконання*: урочисто-святковий, містичний, чарівний (юген), божественний (головний персонаж — божество), просвітлений (у дусі релігійного осяяння), любовний, страждений, випробувань долі, нещасний, простодушний, жалісний.

У китайській *юаньській драмі* було 12 *категорій,* присвячених святим божествам і небожителям, лісам і горам, офіційному вбранню і дощечці для запису розпоряджень, самовідданим чиновникам, вірності обов'язкові та ін.

Міністерство пропаганди Третього Райху також визначило систему жанрів, рекомендованих для опанування письменниками: *фронтова проза* (*Fronterlebnis* — оспівування фронтового братства і романтики війни); *партійна література* (твори, що відображають нацистський вельтаншаунг — світогляд); *патріотична проза* (*Heimatroman* — твори, перейняті національним колоритом, з акцентом на фольклорі, містичній незбагненності німецького духу і народництві), та *етнологічна (расова) проза* (*Rassenkunde* — звеличування нордичної раси, її традицій і внеску у світову цивілізацію, біологічна перевага арійців над іншими народами).

Звісно, питання про органічність або штучність західної (аристотелівської, класицистської), чи східної (індійської теорії *раса*, японської або китайської) системи поділу на жанри є дискусійним, проте зрозуміло одне — усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів (а будь-яка система, зокрема й система жанрів, прагне до універсальності, що й давало б можливість застосовувати її у широких межах).

Дотичними до проблеми сценічного жанру є поняття *мистецького напряму і стилю*, які уточнюють і коригують жанр. Адже такі визначення жанру комедії, як *комедія плаща і шпаги, інтриги, темпераментів, висока, героїчна* тощо не лише забарвлюють твір, а й визначають істотні ознаки самого жанру.

Обидва ці терміни — *стиль і напрям* — вживаються у значеннях, які межують з поняттям жанру, а відмінності між ними подеколи вельми розмиті. Інколи поняття *стилю* і *напряму* ставляться через кому, ототожнюються і визначаються як «відносно стала спільність образних систем і художніх прийомів».

Зв'язок між цими поняттями більш-менш узгоджується у випадку, коли їх зіставляють як історично обмежені категорії, розташовані у напрямку від загального до індивідуального: *стиль, напрям, манера*. Жанр у цьому випадку виступає як модуль, позаісторична універсальна категорія.

Водночас поняття *стиль* вживається у таких значеннях: *стиль напряму, національний стиль, індивідуальний стиль, стиль доби* тощо. Показово, що у «Театральній енциклопедії», у «Словнику театру» Патріса Паві та в інших зарубіжних театральних словниках поняття «стилю» взагалі відсутнє.

Плідне для театру визначення стилю та його зв'язку з жанром запропонував М. Бахтін. «Автор та його твір, — писав він, — тісно пов'язані між собою, адже твором автор здійснює певний соціальний крок, вчинок, жест. Тому у сукупності ознак твору неабияку роль відіграє проблема автора й обраної ним ролі». «Адже, — продовжує Бахтін, — суб'єкти високих жанрів мовлення — жрець, пророки, проповідники, судді, вожді, патріархальні отці і т. п. — пішли з життя. Усіх їх замінив письменник, який став спадкоємцем їхніх стилів. Він або стилізує (тобто стає в позу пророка, проповідника і т. ін.), або пародіює (тією або іншою мірою). Йому ще належить створити свій стиль, стиль письменника. Для аеда, рапсода, трагіка (жерця Діоніса), навіть ще для придворного поета нового часу ця проблема ще не існувала. Була їм дана і ситуація: різноманітні свята, культи, бенкети <…> Кожній добі, літературному напряму і літературно-художньому стилеві, кожному літературному жанрові в межах епохи і напряму притаманні свої особливості концепції адресата літературного твору, особливе відчуття і розуміння свого читача».

Проблема теоретичного осмислення театрального жанру закономірно постала перед режисерами, які зосередили увагу на постановочному аспекті вистави (*синтаксис*), але водночас здійснювали й педагогічну діяльність. Так, Лесь Курбас для характеристики сценічного жанру вживав терміни *аспект, принцип і план,* а Георгій Товстоногов, розвиваючи ідеї К. Станіславського про *природу почуттів*, вистави, писав: «Я не хочу оперувати існуючими жанровими визначеннями, адже вони надто загальні. Такі визначення жанру, як *драма, трагедія, комедія*, настільки загальні, що аж нітрохи не наближають нас до правильного рішення. Навіть додаткові епітети — *побутова, лірична, романтична, сатирична, салонова* тощо — не допомагають справі. Це не означає, що ми мусимо взагалі скасувати визначення жанрів, однак сім-вісім термінів — це дуже бідно при тому різноманітті, яке дає драматургія». Далі, ще більше загострюючи проблему, Товстоногов казав: «Наша біда в тім, що спосіб гри акторів в усіх жанрах у нас за-

лишається одним і тим самим» (тобто п'єси різних жанрів виконуються засобами виразності одного сценічного жанру, спираючись на один принцип). ► АСПЕКТ, МЕТАСЮЖЕТ, ПЛАН, ПРИНЦИП,

ЖАРГОН ТЕАТРАЛЬНИЙ (фр. *jargon*; англ. *jargon, slang, argot, cant*; пол. *żargon*) — мова працівників театру, перемішана довільно дібраними або перекрученими формами слів, зрозумілими лише для «втаємничених».

До таких жаргонізмів належать:

— *актор шкіряний* (рос. *кожаный актер*) — у театрі Російської імперії — поганий актор;

— *ангел* (англ. *angel*) — в американському театрі фінансовий покровитель театрального виробництва;

— *бомба* (пол. *bomba*; англ. *bomb*) — головний номер вистави; в англійському театрі — вистава, з якої публіка йде геть; провал;

— *бутс* (від англ. *Boots* — чоботи) — в англомовному театрі — трагік; похідне від давньогрецьких трагіків, які виступали на котурнах;

— *ватрушка* (англ. *cheesecake*) — в американському театрі молода актриса, як на сцені і на фотографіях показує, за визначенням словників, «більше, ніж необхідно з її тіла», щоб привернути увагу «стомлених ділових чоловіків»;

— *гризти декорацію* (англ. *to chew the scenery*) — переграватии;

— *дія мертва,* або *дія підробна* (англ. *dead act* — мертвий акт, або *dud act* — підробний акт) — виконання вистави на межі образи аудиторії;

— *завіса гарна* (англ. *good curtain*) — в англійському театрі закінчення сцени або вистави, що викликає оплески глядачів;

— *зелена вистава* (вистава, в якій актори імпровізують);

— *канікули постановочні,* або *свято режисерське* (англ. *direcrtors holiday*) — п'єси, які не потребують особливих зусиль з боку режисера;

— *кров і грім* (англ. *blood and thunder*) — у Великобританії за правління королеви Вікторії глузливе визначення темної мелодрами, чи не обов'язковими ефектами якої були кров, грім та інші «жахи»;

— *лимон, отримати лимон* (англ. *lemon*) — *кислий прийом*, влаштований публікою поганому виконавцеві;

— *майстер ефектів* (англ. *effects man*) — в англійському театрі режисер, вправний у створенні сценічних ефектів;

— *м'ясо* (англ. *meat*) — в англомовному театрі наявність у п'єсі живої плоті, матеріалу для повнокровного образу;

— *натурщик* (пол. *naturszczyk*) — професіональний актор або аматор, призначений на роль виключно завдяки зовнішнім даним;

— *опера кобиляча* (англ. *horse opera*) — у театрі XVIII ст. зневажливе визначення мелодрами; вираз виник під впливом гіподрами, а з XX ст. вживається також стосовно вестернів;

— *підкова діамантова* (англ. *diamond horseshoe*) — в англійському театрі фешенебельна аудиторія на прем'єрі оперної вистави (коштовності глядачів виблискують у бельетажі, що має форму підкови);

— *трупарня* (пол. *trupiarnia*) — публіка, яка ні на що не реагує;

— *вбивство біля каси* (англ. *murder at the box-office*) — в англійському театрі п'єса, що обіцяє аншлаги;

— *халтура* (пол. *chałtura*; англ. *pot-boiler*) — недоброякісна робота;

— *чорнуха* (рос. *чернуха*) — в СРСР у 1970–1980-х рр. — драматургія та вистави, які, на думку партійних критиків, паплюжили радянську дійсність, зосереджуючи увагу на табуйованих темах, натуралістичному зображенні *зворотного боку* дійсності, плеканні зневіри в ідеали суспільства, песимістичних настроях та ін.

— *шакал* (пол. *szakal*) — критик театральний та ін.

У листуванні Марка Кропивницького натрапляємо на жаргонізми *гвоздь сезона* («Дальше пьеса уж пошла делать сборы и сделалась гвоздем сезона»), *открытка* (театр просто неба), *провал* («зіграв з великим провалом…») та ін.

Для негативної оцінки акторського виконання у театрі корифеїв зустрічаємо такі вирази: *партачили* («виконавці не грали, а партачили»); *патякали* («комізм цього артиста був у патяканні»); *сваукu* («Всякому известно, что исполнителями могут уродоваться пьесы на сцене до неузнаваемости их самими авторами; купюры, отсебятины, так называемые сваукu…»); *курбети* («В спектаклі Новаторський почав виробляти всякі *курбети*… На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанях величезну чорну латку…»); *форсировка; отсебятины*. У практиці корифеїв існували також зневажливі вирази для характеристики антиподів справжніх митців: *варвари, драматурги-борзописці* та ін.

У практиці К. Станіславського до жаргонних початково належали вирази, що згодом набули статусу термінів: *вывих, играть на вольтаже, куски, пустышка* та ін.

Часто такі вирази пов'язані зі сценічною практикою конкретної країни і театрального колективу. Так, автори «Малої енциклопедії театру на Подолі» (К., 2008) С. Васильєв і В. Жежера фіксують деякі з *термінів*, які побутують у практиці цього колективу: *жалюгідне удавання; звєзда* («плотное скопление газов») та ін.

Відокремити жаргон від термінології і зафіксувати межу, за якою жаргонний вираз перетворюється на сталий термін, інколи неможливо. Адже, на думку Патріса Паві, більшість термінів театру — це лише *розмиті поняття* і *гра слів*. Анатолій Баканурський вважає, що навіть такі *легалізовані* терміни, як *прогін, уведення, прокат, поновлення* тощо взагалі належать до сфери сценічного арго, театрального сленгу, а отже, не мають статусу *термінів*. Це стосується, однак, не лише перелічених *робочих» понять*, а й понять, що безумовно претендують на статус термінів.

«Треба зазначити заздалегідь, — застерігав Лесь Курбас, — що всі дефініції, які ми будемо давати таким поняттям, як *тема, сюжет, форма, зміст, конструк-*

ція, композиція, принцип, план і т. д. — дуже відносного порядку. Вони є радше робочими поняттями, аніж дійсно існують у реальності. Вони — явища надбудови, а не факти, що фізично існують, і тому в тих визначеннях, що ми їх уживаємо чи знаходимо, завжди важливе те застереження, яке зроблене чи яке розуміється в того, кого ми читаємо чи кого ми слухаємо. Немає більшої небезпеки, як прив'язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як каже Семенко, монтером». Адже, як зауважив у «Теорії естетики» Теодор Адорно, «Мистецтво заперечує категоріальні визначення».

ЖАХ І **ЖАЛЬ** — у «Поетиці» Аристотеля» — основні почуття, що їх викликає трагедія («Трагедія відтворює не тільки дію завершену, але й таку, яка викликає жах і жаль»). Цю формулу перейняли наступні покоління театральних діячів. У Пушкіна вона звучить так: «Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством».

ЖЕСТ (лат. *gestus* — від *gero, gerere* — здійснювати, поводитись) — будь-яка дія, вчинок, спрямовані на те, щоб справити враження на глядача або партнера; вчинок, розрахований на зовнішній ефект. Інколи жест тлумачиться лише у вузькому сенсі — як пластичний вияв; інколи — у ширшому, включно з інтонаційним. Жести поділяються на *умовні, жести-штампи, ілюстративні* та ін. Умовні жести — це абетка, створена різними культурами (церемоніал, балет). Ілюстративні жести створюють пластичний опис висловлювань. М. Чехов, вирізняючи жест, який стає постійним мотивом персонажа, впровадив поняття *лейтмотивний жест*. Надаючи великого значення пластичному жестові, він у своїй системі виховання актора велику увагу приділяв також *психологічному жесту*, одна з особливостей якого полягає в тому, що він характеризує *переживання простору і часу*.

Режисери XX ст. зазвичай вживали поняття *жест* у широкому сенсі.

Лесь Курбас наповнював цей термін не лише пластичним, але й дієвим змістом (жест як демонстративна дія).

Таке розуміння суголосне ідеям Бертольта Брехта, який писав: «Метою *ефекту очуження* є показ в *очуженому* вигляді *соціального жесту*, який лежить в основі подій. Під *соціальним жестом* ми розуміємо вираз у міміці й жесті соціальних стосунків, що існують між людьми певної доби. <…> Кожна окрема подія визначається своїм основним жестом. Річард Глостер домагається удови вбитого ним брата. За допомогою крейдяного кола з'ясовується, хто із двох суперниць є справжньою матір'ю. дитини. Войцек купує дешевий ніж, щоб зарізати свою дружину тощо. <…> Говорячи про сценічний жест, ми маємо на увазі не пантоміму. <…> Під цим ми розуміємо сукупність окремих жестів і висловлювань, яку покладено в основу якоїсь події. <…> Сценічний жест розкриває стосунки між людьми; <…> і декоратор володіє яскравим і повчальним сценічним жестом».

Ролан Барт, коментуючи думки Брехта про жест, писав: «Ідея *навантаженої миті* відроджується у Брехта в понятті *gestus social* (скільки разів реакційна критика іронізувала над цим брехтівським поняттям, що уявляється мені однією з найрозумніших і ясних ідей, будь-коли створених драматургічною рефлексією!). Це жест або ж поєднання жестів (ніколи не переходить у жестикуляцію), в якому легко прочитується вся соціальна ситуація. Самі ці *gesti* як такі аж ніяк не є соціальними: адже немає нічого соціального в рухах, що їх робить людина, аби позбутися докучливої мухи; але варто тій самій людині, кепсько вдягненій, зчепитися зі сторожовими собаками, як ми одержуємо *соціальний gestus*. Рух, яким маркітантка перераховує протягнені їй гроші, — це соціальний *gestus*; розчерк пера, яким бюрократ у "Генеральній лінії" підписує свої папери, — це таки соціальний gestus. Де ще можна виявити соціальний *gestus*? У доволі віддалених місцях, — навіть у самій мові; мова може мати сенс якогось жесту, говорить Брехт, коли він позначає ставлення людини до інших людей. Слова "І якщо око твоє спокушає тебе, вирви його і відкинь від себе", мають радше жестове навантаження, аніж пропозиція "Вирви око, що приносить тобі зло", адже сам лад фрази, її особливі прийоми відсилають слухача до ситуації помсти й провидіння. Отже, навіть риторичні форми можуть нести жестове навантаження; тому даремні були б докори Ейзенштейнові (або театру Брехта) в тому, що його мистецтво *формальне* або надмірно *естетичне*, — форма, естетика, риторика можуть бути носіями соціальної відповідальності, якщо ними користуватися усвідомлено. Видовище (тому що саме про нього, зрештою, тут і йдеться) повинно неодмінно зважати на соціальний *gestus*: як тільки щось *представляють*, <…> одразу ж доводиться вирішувати, чи є такий *gestus* соціальним, чи ні (тобто чи відсилає він глядача до якогось суспільства або до Людини взагалі) <…> Зміст починається з соціального *gestus* (із навантаженої миті); поза таким *gestus* — тільки розпливчаста туманність».

Жест, несучи в собі дієвість і демонстративність, здійснюється заради того, щоб справити враження на спостерігача, партнера спілкування тощо. ► ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ЖИТТЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ РОЛІ (рос. *жизнь человеческого духа роли*) — у системі Станіславського — «головна мета сценічного мистецтва»: «створення "життя людського духу" ролі і передача цього життя на сцені в художній формі»; органічне існування актора у ролі. На досягнення цієї мети спрямовано методологію системи. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ЗАБАВА — в українському театрі XIX ст. — загальна назва драми і театральних видовищ. ► ЗАБАВА ЦЕРКОВНА

ЗАБАВА ЦЕРКОВНА — в українському театрі XVIII ст. — одне з позначень шкільної драми («Уривки Різдвяної містерії»). У XIX ст. це визначення трансформувалося у словосполучення *забавка домовая* — жанрове визначення, що його вжив у 1830-х рр. священик С. Петрушевич із с. Добряни на Львівщині щодо сво-

єї «*первописної опери*» «Муж старий, жінка молода» («домовая забавка в одному дійствії, з громадських повісток уложена»). ► ЗАБАВА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ (рос. *задача сценическая*) — у системі Станіславського — поставлена в конкретних запропонованих обставинах вистави мета, на досягнення якої спрямовано дію актора. «Життя, люди, обставини, ми самі, — писав К. Станіславський, — безперервно ставимо перед собою й один перед одним ланцюг перешкод і пробираємося крізь них, неначе крізь хащі. Кожна з цих перешкод створює завдання і дію для її подолання». Визначати завдання Станіславський радив не іменником, а дієсловом. «Перш ніж назвати дієслово, поставте перед трансформованим іменником слово *хочу*: *хочу робити… що?*». *Потрібними завданнями* Станіславський називав *завдання з акторського боку рампи*, «інакше кажучи, завдання, що стосуються п'єси, спрямовані на партнера, а не на глядача партеру»; «завдання самої артисто-людини, аналогічні завданню ролі»; «творчі і художні завдання, тобто ті, що сприяють виконанню основної мети мистецтва: створенню *життя людського духу ролі*»; «достеменні, живі, активні, людські завдання, які просувають роль уперед, а не акторські, умовні, мертві, що не стосуються зображуваної особи, а вводяться задля забави глядача»; «завдання, яким може повірити сам артист, партнери і глядач»; «завдання, які захоплюють і здатні збудити процес достеменного переживання»; «завдання типові, для виконуваної ролі». На думку В. Волькенштейна, боротьба у кожній сцені визначається одним з двох завдань: або персонаж хоче нейтралізувати, знищити партнера, або змусити його здійснити певну дію. ► ДІЯ СЦЕНІЧНА, НАДЗАВДАННЯ

ЗАВІСА ТЕАТРАЛЬНА, ГАРДИНА, ЗАСЛОНА, КУРТИНА, ОПОНА, ФІРАНКА (пол. *firanka, gardina, gardyna, kortyna, kurtyna, opona, zasłona, zapona; фр. rideau*; англ. *curtain*; нім. *Vorhang*; ісп. *cortina*) — технічне пристосування для ізоляції сцени від зали для глядачів у момент перестановки декорацій і для позначення початку й кінця вистави, акту тощо. За способом розкриття розрізняють *завіси підйомно-опускні, розсувні, фігурні, комбіновані, антрактові* та *ігрові* завіси. *Антрактова,* або *основна завіса* (англ. *act-drop*) — це головна завіса театру, використовувалася з кінця XVIII ст. для перестановки декорацій між актами. *Ігрова,* або *інтермедійна завіса* (*суперзавіса*) виготовляється для кожної вистави окремо. Особливий вид — *світлова завіса*, що в разі необхідності променями світла ізолює сцену від зали. *Протипожежна залізна завіса* відома *з* 1880-х рр. Невідомо, чи існували завіси у класичному грецькому театрі; у пізніші часи вона фігурує під назвами *парапетасма* і *айлая*. У давньоримському театрі *завісу (auleum)* ховали у спеціальне заглиблення на краю сцени (*logeion*). В Італії доби Відродження у придворному театрі вперше (1519) застосовано передню, т. зв. *основну завісу*. З початком зведення театральних будівель, обладнаних колосниками, у XVII ст. створюють *підйомно-опускні завіси*, розписи яких здійснювали видатні художники, звертаючись до міфологічних або алегоричних сюжетів. В англійському театрі XVII–XVIII ст. використовувалася

подвійна завіса, що розсувалася в центрі і підбиралася, неначе хвилі, по діагоналі до кутів сцени; її функція полягала в тому, щоб закривати сцену від глядачів. Лише в оперних театрах завіса розділяла виставу на акти і сцени (спробу Роджера Бойла застосувати цей прийом у драматичній виставі жорстко висміяно у п’єсі Дж. Бекінгема «Репетиція»).

Зміни, внесені у сценічне мистецтво романтиками, змусили театр відмовитися від популярного у XVIII ст. прийому *чистої переміни* декорацій на очах у глядача; тоді дістав популярність інший прийом — опускання завіси задля переміни декорацій. Уперше завісу було використано саме з такою метою у 1828 році, в театрі «Гранд Опера», після четвертого акту опери «Фенела, або Німа з Портичі».

У польському театрі XVIII ст. завісу називали *фіранкою, гардиною, куртиною, опоною* або *заслоною*. У російському театрі XVIII ст. завісу називали інколи *ширмою, ширинкою* або *шпалерами*.

В українському театрі завіса відома з 1780-х рр. (Г. Квітка-Основ’яненко «Історія театру в Харкові», 1841; у 1801 р. Квітка згадує про завісу в листі до А. В. Владимирова). Саме *завісою* завершується «Москаль-чарівник» І. Котляревського. Поряд із цим вживалися терміни *занавіс* (М. Старицький), *заслона* (І. Карпенко-Карий та ін.) і *куртина* (С. Воробкевич, І. Франко). ► АВАНСЦЕНА, АНТРАКТ

ЗАВ’ЯЗКА (англ. *knot, nodus, note*; нім. *Knoten, Verflechtung*; ісп. *nudo*; фр. *noed*). ► ДЕЗИС, КОМПОЗИЦІЯ

ЗАДУМ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави. Як частина постановочного плану містить такі компоненти: *трактування драматичного твору* — надзавдання і наскрізна дія майбутньої вистави; *образ вистави* — метафора основної дії вистави; *єдиний режисерський прийом*; *жанр вистави*; *композиція вистави* — режисерські епізоди (їхня назва, зміст, атмосфера, темпоритм, завдання й дії персонажів); *режисерські акценти*; *характеристики персонажів*. ► ПЛАН ПОСТАНОВОЧНИЙ ВИСТАВИ, РЕЖИСУРА

ЗАКОН ВИРАЗНОСТІ — вимога, яку практиці Мистецького об’єднання «Березіль» сформульовано так: «Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести, користуватися ними» (В. Василько).

ЗАКОН ЖЕСТІВ — вимога, яку у практиці В. Василька сформульовано так: *перший закон* — театральний жест виникає з двох джерел (з розуму, почуття і волі актора; з розуму, почуття і волі образу); *другий закон* — жест виникає з характеру дійової особи, з логіки її поведінки, з її душевних станів, з дійової задачі, наскрізної дії персонажа; *третій закон* — жест виражає почуття, думки, а не ілюструє слово; *четвертий закон* — правильний органічний театральний жест є зовнішнім виразом почуттів, думок дійової особи (художнього образу) в інтерпретації автора; *п’ятий закон* — правильний, органічний, продуктивний жест посилює

виразність переживання людини, а неправильний — послаблює, навіть убиває його. ► ЖЕСТ

ЗАКОН КОНТРАСТІВ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: «Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабкості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням» (В. Василько). Ця вимога висувалася також і в інших театральних системах: так, К. Станіславський закликав граючи злого персонажа шукати, де він буває добрим і т. ін. ► РУХ ВІДМОВИ

ЗАКОН МОТИВАЦІЇ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: «Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора» (В. Василько). ► МОТИВАЦІЯ

ЗАКОН ОРГАНІЗАЦІЇ ЧАСУ І ПРОСТОРУ — вимога, яку сформулював В. С. Довбищенко; ця вимога, у свою чергу, спирається на закон рівноваги, закон протиставлення або контрасту і закон ритмічного повторення. ► ЗАКОН КОНТРАСТІВ, ЗАКОН РИТМІЧНОСТІ, МІЗАНСЦЕНА

ЗАКОН ОЩАДЛИВОСТІ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: «Мінімум засобів — максимум враження, впливу [на глядачів]» (В. Василько). Цей закон не є універсальним: у багатьох театральних системах спостерігається протилежний принцип — надлишковості, орнаментальності тощо. Врешті, й саме мистецтво — це результат надлишкових бажань людини, а не життєвої необхідності.

ЗАКОН ПЕРСПЕКТИВИ — вимога, яка у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» передбачала «вміння розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монологу (ікти), свідомо використовувати засоби виразності» (В. Василько). ► ДІЯ НАСКРІЗНА, КОМПОЗИЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВА

ЗАКОН ПОСЛІДОВНОСТІ ДІЯННЯ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: «На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором» (В. Василько). Ця вимога була висувалася також у деяких інших театральних системах. ► МОТИВАЦІЯ

ЗАКОН РИТМІЧНОСТІ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: «Враження від роботи актора може бути сильнішим

і слабшим, але обов'язково — безперервним! Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза — теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, *переливатися* з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися з набору акторських прийомів. На одній з лекцій Курбас запропонував навчитися *малювати клаптями*, тобто широкими мазками, знаходити зміст і мету кожного *клаптя*, пов'язувати клапті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному» (В. Василько). ► КОМПОЗИЦІЯ

ЗАКОН СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ — у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» цей закон «складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом» (В. Василько). ► ОЦІНКА ФАКТУ

ЗАКОН ТЕАТРУ — вимога, сформульована представниками певної школи, виходячи з власного уявлення про завдання театру, природу театральності тощо. Першим, хто намагався осягнути особливості творів, призначених для сцени, був Аристотель, «Поетика» якого згодом сприймалася як система настанов, що й дістало вияв у *законі трьох єдностей*. Нормативний характер мали й усі наступні поетики — шкільного театру і класицизму (адже завдання поетики як дисципліни у тому й полягає, щоб вивчити закони побудови художніх творів у певному виді мистецтва); сформульовані Й. Гете «Правила для акторів» (про які Станіславський цілком обґрунтовано писав, що це — «найяскравіший символ віри архіштампізму») та ін. Про *закони мистецтва*, обстоюючи принципи реалістичної драматургії, писав і О. Островський: «Інтрига це брехня, а справа поезії — істина <…> Справа поета не в тому, щоб вигадувати нечувану інтригу, а у тому, щоб навіть надзвичайну подію пояснити законами життя». Це твердження, зрозуміло, потребувало пояснення, що таке *закони життя*, хто їх знає і де вони записані.

Як система «законів органічної творчості» у радянському театрі сприймалася система Станіславського (про що писали його послідовники, хоча сам він навіть термін «система», розуміючи його умовність, вживав у лапках). Про «закони мистецтва» 1907 року в листі до М. Савіної писав і М. Кропивницький: «Законы искусства для всех языков одни и те же…» Спроби сформулювати універсальні закони театру здійснювалися й у «Березолі» Леся Курбаса: закон фіксації, закон ощадливості, закон сприймання світу, закон послідовності діяння, закон мотивації, закон перспективи, закон ритмічності, закон контрастів (світлотіні) та ін.

Однак жоден із цих «законів» не мав універсального характеру. «Закони» діють лише в межах певних напрямів, стилів і шкіл.

«Театр, — писав Ежен Скріб, — це — фікція, що, однак, має свої закони <…> Ви ходите до театру не для того, щоб вас повчали або перевиховували, а для того, щоб розвіятися і розважитися; а розважити вас може лише фікція». Подібне тлумачення театральних законів дав і Макс Райнгардт: «Театр має свої закони. Тут

може бути використана будь-яка валюта, окрім поганого мистецтва, яке є контрабандою». ► ПОЕТИКА, СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ, ЗАКОН ТРИЄДНОСТЕЙ (фр. *unites (trois)*; англ. *unities, units*; нім. *Einheiten*; ісп. *unidades*) — у театрі XVII ст. — наріжний камінь нео- або псевдокласичної драматургії, що передбачає дотримання у драмі єдності дії, часу і місця (події п'єси мусять розвиватися впродовж доби і в одному місці). Закон виводиться з довільно інтерпретованої «Поетики» Аристотеля, згідно з якою П. Ветторі (1560), а згодом А. Кастельветро (1570) приписали Аристотелеві закон трьох єдностей, з приводу чого обурювався ще Гегель. Найпослідовніше заперечення закону трьох єдностей розпочалося в театрі романтизму.

ЗАКОН ТРЬОХ ПРАВД — вимога В. І. Немировича-Данченка, згідно з якою у кожній виставі мусять бути присутні три правди: театральна, життєва і соціальна. М. М. Крушельницький, спираючись на цю формулу, також вирізняв три правди: правду конкретного характеру в конкретних локальних обставинах; правду середовища, що породила характер (соціальну, національну, психологічну), і правду філософську та загальнолюдську. ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ

ЗАКОН ТРЬОХ «С» — у практиці В. Василька — вимога, за якою поведінка персонажа визначається трьома *«с»:* стосунками з іншими персонажами, психофізичним станом і ситуацією. Згодом до цього додалося четверте «с»: світогляд.

ЗАКОН ФІКСАЦІЇ — вимога, яку у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» сформульовано так: актор повинен уміти зафіксувати зроблене. В. Василько писав: «Зроблену, зафіксовану партитуру ролі Курбас називав механізованою фактурою, розуміючи під *фактурою* суму умовних знаків, комбінованих так, щоб викликати у глядача асоціації певної реальності». ► ІМПРОВІЗАЦІЯ, ФАКТУРА

ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ [ДЕРЖАВНЕ] — потреба суспільства, інколи сформульована у вигляді завдання митцеві або театральному колективові, інколи така, що вважається *інтуїтивно зрозумілою*. Виконання замовлення дає митцеві шанс на успіх, право на отримання прибутку від створеної вистави, ролі тощо. ► ПУБЛІКА

ЗАМОВНИК — соціум, його окремі інституції, верстви й групи населення, що виступають у ролі *споживачів* мистецьких творів: аудиторія театру, театральний глядач, театральна публіка. Терміни, в яких віддзеркалюється функція споживача театрального мистецтва, відомі вже в античності: лат. *spectator* — глядач, критик, дослідник, спостерігач; *spectatrix* — глядачка, дослідниця, спостерігачка, свідок. У деяких соціологічних дослідженнях поняття *аудиторія, глядач* і *публіка* диференціюються: *глядач* — відносно випадковий відвідувач вистави; *публіка* — найбільш підготовлена для сприйняття театрального мистецтва частина відвідувачів вистави.

Незалежно від характеру стосунків з театром, постійного або випадкового, споживачі естетичної насолоди відіграють роль найголовнішого замовника театральної вистави. В усі часи саме замовник був найголовнішим складником

вистави, — адже, на відміну від інших видів мистецтва, театральне видовище існує лише в момент сприйняття його аудиторією. Найбільші злети театру були пов'язані з потребами потужного замовника. Це стосується не лише античного театру (де в ролі замовника виступала влада), релігійного театру середньовіччя (де замовником були церква, міські муніципалітети і ремісничі цехи), придворного театру (замовник — монарх та його родина), магнатського театру (замовник — аристократія), а й театру пізніших часів (замовник — платоспроможний глядач). Щоправда, романтизм пропонує новий ідеал стосунків замовника й глядача, про що пише у своїй «Естетиці» Г. В. Ф. Гегель: «Особливо серед німців поширилася мода з часів Тіка виявляти впертість стосовно публіки. Німецький автор прагне виразити себе відповідно до своєї особливої індивідуальності, а не зробити свій твір прийнятним для слухача й глядача. Навпаки, з німецькою впертістю кожен прагне чогось свого, щоб бути оригінальним у порівнянні з іншими. Приміром, Тік і пп. Шлегелі, котрі <…> виступали проти Шиллера і чорнили його за те, що він знайшов вірний тон для німців і став найпопулярнішим поетом. Наші сусіди, французи, чинять інакше і, навпаки, пишуть для того, щоб одразу ж викликати ефект. Вони увесь час бачать перед собою публіку…»

Традицію стосунків *замовника* і майстра влучно передають афоризм О. Пушкіна («не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать») і розгорнутіше обґрунтування у статті Марини Цвєтаєвої («Чего же я хочу, когда, по свершении вещи, сдаю вещь в те или иные руки? Денег, друзья, и возможно больше. Деньги — моя возможность писать дальше. Деньги — мои завтрашние стихи. Деньги — мой откуп от издателей, редакции, квартирных хозяек, лавочников, меценатов — моя свобода и мой письменный стол. Деньги, кроме письменного стола, еще и ландшафт моих стихов, та Греция, которую я так хотела, когда писала Тезея, и та Палестина, которой я так захочу, когда буду писать Саула, — пароходы и поезда, везущие во все страны, на все и за все моря! Деньги — моя возможность писать не только дальше, но лучше, не брать авансов, не торопить событий, не затыкать стихотворных брешей случайными словами, не сидеть с Х или У в надежде, что издаст или *пристроит*, — мой выбор, мой отбор»). ► КЛАКА, ПУБЛІКА ТЕАТРАЛЬНА, ПУБЛІКОТРОПІЗМ, СЛУХАЧ

ЗАТИСК АКТОРСЬКИЙ (рос. *зажим актерский*) — у системі Станіславського — напруженість, скутість м'язів актора, що паралізує його психічну діяльність. Затиск виникає через непевність, високий інтелектуальний контроль або відсутність в актора правильного для ролі *об'єкта уваги*. «Творчу роботу слід завжди розпочинати зі звільнення м'язів», — писав К. Станіславський. Різновиди затиску — затиск внутрішній, затиск м'язевий, затиск творчий. ► СВОБОДА М'ЯЗІВ

ЗАУБЕРШПІЛЬ, ЗАУБЕРШТУК (нім. *Zauberspiel, Zauberstück* — магічна гра, чарівна п'єса) — у німецькому театрі XVIII ст. — магічні комедії і чарівні фарси (*Zauberposse*) з участю фей, на тлі феєричних декорацій. Наприкінці 1830-х рр.,

як вважають автори тогочасного німецького «Лексикона театру», жанр втратив актуальність. ► КОМЕДІЯ МАГІЧНА, ФЕЄРІЯ

ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ (англ. *honours, title*) — одна з вищих форм заохочення видатних діячів мистецтва, державна або громадська відзнака театрального колективу і митця, форма визнання його успіху.

Перші почесні звання для акторів з'явилися у XVII ст.: в Англії — трупи під патронатом заможних замовників — придворний і магнатський театри, «Актори Його Високості» (1658) та ін. У середині XVIII ст. звання придворного артиста поширюється у більшості країн Європи — так, у 1781 р. у Польщі впроваджене звання Національний Актор Його Королівської Величності (Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości), з 1783 р. — Національний придворний актор Його Королівської Величності (Aktorowie Narodowi Nadworni Jego Królewskiej Mości), а також звання Національних актрис, балерин, комедіантів, танцюристів та ін. В Англії почесними званнями для акторів і актрис є Лицар і Дама кавалерствена.

У Російській імперії звання артистів Імператорських театрів мали актори, керівники трупи, режисери, капельмейстери, балетмейстери, диригенти оркестрів, танцівники, музиканти, декоратори, машиністи, інспектори освітлення та їхні помічники, живописці, головний костюмер, суфлери, гардеробмейстери, фехтмейстери, театрмейстери, скульптори, наглядач нотної контори, фіґуранти, переписувачі нот, півчі і перукарі; вважалося, що всі ці особи перебувають на державній службі і поділяються на три розряди, що давалися за талантами, займаними ними амплуа і посадами. Артисти першого і другого розрядів, як і вихованці театрального училища, одержували, за вислугу при театрах п'ятнадцяти років, права канцелярських службовців третього розряду; якщо вони, залишаючи театр, у цивільну службу не визначалися, то зараховувалися до митців, що не мають чинів. Діти артистів користувалися правами своїх батьків; артисти третього розряду по закінченні служби іменувалися «відставними артистами Імператорських театрів третього розряду».

У процесі подальшого *одержавлення акторства* відбувається прирівнювання *актора імператорської сцени* до чиновництва з відповідним пенсійним забезпеченням, пільгами тощо.

У Радянському Союзі було встановлено систему почесних звань *народний, заслужений* артист або *діяч* мистецтва, *лауреат* державної премії і т. ін. У 1920 р. впроваджено звання *Народний артист Республіки*; того самого року це звання отримала М. Єрмолова. У 1923 р. звання Народної артистки УСРР отримала Марія Заньковецька, у 1925 р. — П. К. Саксаганський і Лесь Курбас. Указом ЦВК СРСР від 6 вересня 1936 р. було встановлено звання *Народний артист СРСР* для *найвидатніших діячів мистецтва*. Першими звання народного артиста СРСР отримали К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко, В. І. Качалов, М. І. Литвиненко-Вольгемут, П. К. Саксаганський та ін. З 1919 р. існували *звання заслуженого артиста академічного театру, заслуженого артиста державного театру,*

заслуженого артиста радянського театру, заслуженого артиста республіки. З лютого цього самого року в Україні зафіксовано *зразкові пересувні трупи* та ін.

У гітлерівській Німеччині була впроваджено звання *райхсактора* (*державного актора*), так само, як і *райхсдраматурга* (*державного драматурга*).

У Великобританії до системи почесних звань належить звання *поета-лауреата*, затверджене монархом; це звання зобов'язує поета відгукуватися пам'ятними віршами з нагоди визначних подій у житті королівської родини й держави.

У Японії для представників творчої праці застосовується звання *нінген-какухо* (*людина — національний скарб*).

До системи почесних звань належать також звання, що надаються творчим колективам — *академічний, Національний театр* і т. ін.

Зі збільшенням кількості осіб і колективів, які отримали почесні звання, вартість їх нівелюється. ► ЛАУРЕАТ

ЗЕРНО П'ЄСИ І ВИСТАВИ (англ. *kernel, essence of the play*) — у практиці К. Станіславського і В. Немировича-Данченка — дійове визначення суті майбутнього спектаклю, виражене в лаконічній, згорнутій формі; «емоційне заряджання акторської думки» (В. І. Немирович-Данченко); «суто робоче визначення суті твору» (М. О. Кнебель), «головне у змісті дії, що розвивається» (В. Г. Сахновський), «темперамент вистави» (О. Д. Попов).

Сам Станіславський дав таке визначення «зерна»: «Сім'я, з якого визріває роль, сім'я, котре створює поетичний твір — це та вихідна думка, почуття, улюблена мрія, що змусили письменника взятися за перо, а артиста полюбити п'єсу і захопитися своєю роллю».

У процесі роботи над виставами режисери так визначали «зерно»:

— «туга за кращим життям» — «Три сестри» А. Чехова (В. Немирович-Данченко);

— «Воскресіння» — «Воскресіння» Л. Толстого (В. Немирович-Данченко);

— «гроза, як вираження забобону» — «Гроза» О. Островського (В. Немирович-Данченко);

— «у цьому вигуку "золота, золота, золота" — усе зерно п'єси» — «Безприданниця» О. Островського (В. Немирович-Данченко);

— «революція» — «Любов Ярова» К. Треньова (В. Немирович-Данченко);

— «зіткнення Чацького з Фамусовим і всім його оточенням» — «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (В. Немирович-Данченко);

— «карнавал» — «Аристократи» М. Погодіна (М. Охлопков);

— «диспут на майдані» — «Лиса і виноград» Г. Фігейредо (Г. Товстоногов);

— «анекдот про королеву, яка відмінила "закони природи"» — «Дванадцять місяців» С. Маршака (В. Довбищенко).

Порівнюючи різні визначення терміна *зерно вистави* і приклади з практики майстрів сцени, неважко помітити, що всі вони шукають відповідь лише на одне питання — що відбувається у п'єсі, хто з ким або з чим і за що бореться. Це дає

підстави визначити зміст терміна *зерно вистави* як лаконічне, «згорнуте» уявлення про основний процес, що відбувається у п'єсі. Терміни *зерно, тема, сюжет, фабула, наскрізна дія* і *конфлікт* з різним ступенем «згорнутості» або «розгорнутості» віддзеркалюють *драматичну боротьбу*, що відбувається у п'єсі: *тема* — узагальнена формула драматичної боротьби; *наскрізна дія* — відносно відокремлене, одиничне, індивідуально неповторне у цьому процесі; *сюжет* — основні етапи боротьби; *фабула* — сюжет у розгорнутому вигляді; *зерно* — боротьба у «згорнутому», «конденсованому» вигляді. ► ДІЯ НАСКРІЗНА, СЮЖЕТ, ТЕМА, ФАБУЛА

ЗЕРНО РОЛІ — у системі Станіславського й у практиці Немировича-Данченка — найяскравіша риса характеру, домінантна потреба персонажа, «двигун» його наскрізної дії. Практики сцени так визначали зерно ролі: «Базікало» — від слова répéter — зерно Репетилова, Фамусов — «консерватор» («Лихо з розуму» О. Грибоєдова, В. Немирович-Данченко); «Влада» — зерно Кабанихи у «Грозі» О. Островського (В. Немирович-Данченко); «Я — бог?» — зерно Кавалера у «Господині готелю» К. Гольдоні (К. Станіславський); «Мені вдається все (стан упевненості в собі)» — зерно Тартюфа у «Тартюфі» Мольєра (К. Станіславський). ► ДІЯ НАСКРІЗНА, ЗЕРНО П'ЄСИ І ВИСТАВИ, НАДЗАВДАННЯ

ЗИНГШПІЛЬ (нім. *Singspiel*, від *singen* — співати і *Spiel* — гра) — у Німеччині й Австрії у другій половині XVIII ст. — музично-драматичний жанр, п'єса з музичними номерами або опера з розмовними діалогами (замість речитативів), переважно комічного характеру. Жанр сформувався під впливом англійської баладної опери («Опера жебрака» Дж. Гея і Пепуша та ін.). Першою постановкою зингшпіля вважається здійснена у Ляйпцигу вистава «Чорт на свободі» з музикою Й. Г. Штандфуса (1752, обробка баладної опери ірландського драматурга Ч. Коффі). «Прозаїчні» сюжети зингшпіля пов'язані із традицією міщанської драми з елементами казковості, ідилічності, іронії. Класичні зразки зингшпіля — «Викрадення з сералю» і «Директор театру» Моцарта. Видозміну жанру здійснив Моцарт у похідній від зингшпіля комічній опері «Чарівна флейта» (1791). ► ВОДЕВІЛЬ, ОПЕРА КОМІЧНА

ЗІРКА (англ. *star*) — термін, який з'явився в англійському театрі XVIII ст., на початку *доби зірок* — провідний актор, ім'я якого є «родзинкою» в афіші театру. Особливо популярними зірки стають за часів народження явища, яке у польському театрознавстві дістало назви *gwiazdorstwo* (що можна перекласти як «зіркова хвороба»; авторка «Енциклопедії театру польського» Божена Франковска датує це явище початком XX ст.) та *доби зірок* (*epoka gwiazd* — так у польському театрознавстві називається період 1860–1890-х рр.). В Україні термін зафіксовано наприкінці XIX ст. («зірка усіх українсько-руських труп», І. Нечуй-Левицький; «геніальний артист Щепкін, котрий впродовж довгого часу був одною з перших зірок головного театру у Москві», І. Франко). ► АКТОР, АРТИСТ, МИТЕЦЬ, ПРЕМ'ЄР

ЗОНА МОВЧАННЯ — у психологічному театрі — зони, в яких актор, не маючи тексту, діє лише за допомогою засобів виразності театру (міміка, пластика тощо).

У зонах мовчання виявляється «внесок» актора у роль, адже слова ролі йдуть від автора, а зони мовчання — від актора. Особливого значення зонам мовчання надавав О. Д. Попов, вважаючи, що саме *зони мовчання* виявляють достеменність (або фальш) існування актора на сцені.

ЗООДРАМА ► ДРАМА ВЕРХОВА, ДРАМА ЗООЛОГІЇЧНА, ТЕАТР ТВАРИН

ЗООМІСТЕРІЯ — термін, вживаний стосовно священних видовищ, у яких беруть участь «духи тварин». До таких видовищ належать містерії, що виконувалися ченцями у буддійських монастирях Монголії, Тибету, Індії, Китаю й ін. ► ЗООДРАМА

ІВЕНТ (англ. *event*) — виступ, номер програми, вистава, концерт, показані з нагоди якихось урочистостей тощо; *подія*, інколи — найпростіша форма гепенінга. ► АКЦІОНІЗМ, ТЕАТР АКЦІЙ

ІГРАЧ, ГРАЧ (пол. *gracz, igracz*) — в українському і польському театрі XVIII–XVIII ст. — актор. ► АКТОР, ГРАЧ

ІГРАЧКА, ІГРАШКА (пол. *igraczka*) — у польському театрі XVIII ст. — термін, який уживається в кількох значеннях: акторка (синоніми — *graczka, komediantka*) і — жарт, коротка забава. Словники XIX ст. фіксують також *igraszka* (І. Франко застосовував цей термін у праці «Русько-український театр» для характеристики короткої вистави-забави; у цьому жанрі — «іграшка в одній дії з музиками, танцями, співанками» — написана п'єса «Так вам треба!», 1865). ► АКТРИСА, ГРАЧ

ІГРИ (лат. *Ludi*, фр. *jeu*, нім. *Spiel*) — в античному світі й у середньовічній Європі — публічні розваги з нагоди релігійного свята або політичної події.

Намагаючись відвернути гнів богів від керованого нею народу, римська влада будувала на честь богів храми, приносила їм численні жертви, давала обітниці і влаштовували публічні ігри — *ludi votivi*, *ludi extraordinarii — ігри за обітницею*. З плином часу такі ігри ставали постійними (*ludi annui, stati, ordinarii*), день їх проведення відзначався у календарі як свято і на їх проведення передбачалося відповідне фінансування, тоді як безпосередню організацію дармових ігор здійснювали початково консули, після 494 р. до н. е. — курульні і плебейські едили (*aediles plebis*) під наглядом вищих чиновників, а в імператорські часи — претори.

Оскільки фінансування держави і громади на такі ігри не вистачало, едили самі, аби завоювати любов народу, здійснювали часткове фінансування цих видовищ.

Влаштовувалися також ігри за рахунок приватних осіб (*ludos edere*), під час яких закон дозволяв брати гроші за вхід (утім, цим правом майже ніхто не користався, адже політики усвідомлювали, що найбільші прибутки дають дармові видовища).

Найдавніші ігри були засновані Ромулом; це були перегони колісниць і коней (*consualia i equiria*). Під час Республіки влаштовували такі ігри:

— *Великі Римські Ігри* (*Ludi Romani, Magni*), вперше влаштовані у IV ст. до н. е. на честь капітолійських божеств (4–14 вересня; під час проведення Римських ігор влаштовувалася урочиста процесія — *ротра*, в якій попереду йшли пішки або їхали на конях римські юнаки, за ними учасники перегонів — візничі, вершники,

танцівники, музики, використовувався священний посуд, зображення богів на ношах, а в часи Імперії — ще й зображення обожнених імператорів та їхніх дружин);

— *Плебейські Ігри* (*Ludi Plebeji*) — вперше влаштовані 220 р. до н. е. на згадку про здобуття рівноправ'я (4–17 листопада; в ці дні відбувалися сценічні ігри);

— *Цереалії* (*Ludi Cereales*, невдовзі після Плебейських ігор — на честь богині Церери, 12–19 квітня);

— *Аполлонові Ігри* (*Ludi Apollinares*, вперше влаштовані 212 р. до н. е. на честь Аполлона за обітницею про вигнання Ганнібала з Італії; ігри стали постійними після епідемії чуми 208 р. до н. е.; під час їх проведення влаштовувалися сценічні ігри, циркові вистави та ін.). ► ГРА, ТЕАТРИКА

ІГРИ АВГУСТОВІ, АВГУСТАЛІЇ (лат. *Augustalis, Ludi Augustales*) — у Стародавньому Римі — свята на честь імператора Августа, справлялися 3–12 жовтня. Сценарій свята передбачав різноманітні ігри: *гладіаторські, грецькі (змагання атлетів) і музичні* (вперше їх улаштував Август на згадку про одну зі своїх перемог; від правління Нерона і до правління Гордіана III вони влаштовувалися щоп'ять років).

ІГРИ АПОЛЛОНОВІ (лат. *Ludi Apollinares*) — у Стародавній Греції — свята на честь Аполлона — сина Зевса й Лето, брата Артеміди, олімпійського бога сонця, який, вважалося, гармонізує й об'єднує небо, землю і підземний світ.

Як бог родової аристократії Аполлон протиставлявся Діонісові — богові землеробства й родючості. Аполлон був пов'язаний з уявленням про традиційну мудрість, канон семи мудреців, «підпорядкованість» йому мусічних агонів, отже, з усією громадською сферою. У храмі Аполлона на Делосі зберігалася скарбниця Делосського союзу грецьких полісів і тут відбувалися збори його членів. У Дельфах Аполлонові був посвячений також театр, що неподалік від храму.

Піфійські ігри у Дельфах вперше влаштовані 586 р. до н. е. на честь перемоги Аполлона над змієм Піфоном і відуувалися щочотири роки (спортивні, музичні й поетичні змагання).

Серед музичних змагань у Дельфах на першому місці стояло виконання *піфійського нома* — складеної за певною схемою композиції, що виконувалася на флейті одним солістом у супроводі кількох музикантів.

Піфійські ігри відігравали настільки значну роль серед греків, що врешті почали визначати моду у мусічних змаганнях по всій Греції, а *піфійський ном* став обов'язковим і найголовнішим видом у сольних агонах музикантів.

На Піфійських іграх було встановлено також додаткові змагання: крім змагань флейтистів, кіфаристів і кіфаредів, — трагічний агон та інші видовища.

У Спарті Аполлонові присвячувалися також Гіакінфії і Карнеї.

Не буде перебільшеним твердження, що прямо чи опосередковано Аполлонові присвячувалися усі свята греків, адже так чи інакше вони були пов'язані з триєдиною хореєю — співом, грою на музичних інструментах і танком, якими опікувався саме Аполлон Мусагет, покровитель Муз.

У Римі Аполлонові ігри відомі з 212 р. до н. е.; влаштовувалися вони у квітні і впродовж двох днів на честь Аполлона показувалися театральні вистави. ► АПОЛЛОНІВСЬКЕ ТА ДІОНІСІЙСЬКЕ, БОГ ТЕАТРУ

ІГРИ ГЛАДІАТОРСЬКІ (лат. *munus, muneris*) — у Давньому Римі, починаючи з 264 р. до н. е., — бої гладіаторів.

Перші бої гладіаторів були влаштовані під час *поховальних ігор* (*ludi funebres*) на честь Децима Юнія Брута. Вони являли собою своєрідну *гру зі смертю*, що завершувалася *жертвопринесенням*.

Наступні гладіаторські бої були влаштовані 206 р. до н. е. Гладіаторів, які брали участь у боях біля могил, називали *бастуаріями*, тобто спалювачами трупів. Тривалий час основним мотивом для влаштування гладіаторських боїв була пам'ять про померлих правителів, представників знаті, однак від 122 р. до н. е. гладіаторські ігри починають влаштовувати з політичною метою. Так, зокрема, вчинив народний трибун Гай Гракх. Коли для народу були оголошені гладіаторські бої, для яких влада звела поміст на форумі і почала продавати місця, Гай почав вимагати, щоб цю споруду розібрали, надавши можливість незаможним дивитися змагання безкоштовно. Але ніхто до його слів не прислухався, і тоді він, діждавшись ночі напередодні ігор, зібрав своїх людей і позносив помости, а вранці народ побачив форум очищеним. Щодо популярності цих гладіаторських ігор, то, як писав Цицерон, «більшого скупчення народу, ніж те, яке було під час цих боїв гладіаторів, не бувало ніколи…» Народ хвалив Гая і називав його справжнім чоловіком.

Використання видовищ із політичною метою змусило римський сенат ухвалити закон Туллія (63 р. до н. е.) про заборону всім майбутнім магістратам за два роки до їхнього обрання на посади влаштовувати гладіаторські бої, крім випадків, коли до цього їх зобов'язував чийсь заповіт; за влаштування видовищ і дармових пригощань передбачалося покарання вигнанням на десять років.

До програми публічних свят гладіаторські бої вперше включені 105 р. до н. е.

Порядок показу гладіаторських боїв був таким: зранку влаштовувалися *бестіарії*, після обіду — бій між гладіаторами; між ними, неначе антракт, розігрувався *мім*. Бої гладіаторів, які називалися *Munus* або у множині — *Munera*, контролювалися жрецькими колегіями і зазвичай підпорядковувалися якомусь сакральному сюжетові: приміром, гладіатори билися на стінах Іліона або Фів; злочинці, засуджені до страти, зустрічали смерть на вогнищі Геракла або на колесі Іксіона і т. ін.

Такі сюжетні гладіаторські бої називалися *пантомімами;* від звичайних гладіаторських ігор вони відрізнялися тим, що були не просто сутичкою двох борців, а обставлялися як феєрії на міфологічний сюжет, де смерть героя «розігрувалася» у стражданнях, а вирядженого *актора*, що стікав кров'ю, спалювали, вбивали, розпинали, розривали хижаки на очах у глядачів.

Пантоміма «Орфей» виконувалася у такий спосіб: засуджений до страти виконував роль Орфея, а у фіналі на сцену виходив ведмідь і роздирав його на шматки.

Навіть коли 55 р. до н. е. полководець Гней Помпей побудував у Римі перший постійний кам'яний театр на сорок тисяч глядачів, на честь відкриття цього *культурного осередку* показано трагедію «Клітемнестра» (із шістьма сотнями мулів) і битву венаторів (воїнів-мисливців) із левами й слонами, після чого на сцену вийшли засуджені до смерті злочинці.

Мистецтво гладіаторів високо цінувалося, отож коли гладіатор перемагав у багатьох змаганнях (що підтверджувалося маленькими дощечками — *tesserae gladiatoriae*), він нагороджувався почесним мечем, який ставав знаком волі. Переможців наймали за підвищену плату для боїв і навчання новачків. ► БЕСТІАРІЇ, НАВМАХІЇ

ІГРИ ГОНОРАРНІ (лат. *ludi honorarii*) — у давньоримському театрі — ігри, організовані на замовлення приватних осіб, а надто під час виборів до магістрату, як дармове видовище для народу. ► ІГРИ ПРИВАТНІ

ІГРИ ГРЕЦЬКІ (лат. *ludi Graeci, ludi Graeci astici*) — у Давньому Римі, починаючи з 240 р. до н. е., — п'єси, перекладені й адаптовані з грецького оригіналу. Термін уведено для того, щоб розмежувати *грецькі ігри* і *латинські* (*ludi Latini*), під час яких здійснювався показ оригінальних римських творів. Грецькими іграми називалися також змагання атлетів і деякі інші спортивні видовища. ► ІГРИ ЛАТИНСЬКІ

ІГРИ ЕКСТРАОРДИНАРНІ (лат. *Ludi extraordinarii*) — у Давньому Римі — ігри, що влаштовувалися з якоїсь нагоди (на відміну від постійних календарних — *Ludi annui, stati, ordinarii*) або за обітницею (*Ludi votivi*). Інколи такі ігри повторювали, залежно від обітниці, до річниці тієї події, з нагоди якої вони були обіцяні. Таким чином ігри ставали щорічними і постійними.

ІГРИ ІНАВГУРАЦІЙНІ (англ. *inaugural games*) — у Давньому Римі — ігри, що влаштовувалися з нагоди інавгурації імператора. ► ІНАВГУРАЦІЯ

ІГРИ КАПІТОЛІЙСЬКІ (лат. *agon Capitolinus, Ludi Capitolini, Capitolinus*) — у Давньому Римі — змагання на честь Юпітера, встановлені імператором Доміціаном у 86 р. н. е. З усіх римських ігор ці ігри трималися найдовше; влаштовувалися навесні. У програмі змагань були, зокрема, музичні конкурси і виступи читців. Змагання влаштовувалися в Одеоні, зведеному за наказом Доміціана архітектором Аполлодором і розрахованому на десять-одинадцять тисяч глядачів. Переможців у змаганнях відводили на Капітолій, де імператор увінчував їх вінками. ► ОДЕОН

ІГРИ ЛАТИНСЬКІ (лат. *ludi Latini*) — у Давньому Римі — вистави латинською мовою (*претекстата, тогата та ін.*) за творами римських драматургів. ► ІГРИ ГРЕЦЬКІ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ІГРИ МЕГАЛЕЗІЙСЬКІ, МЕГАЛЕЗІЇ (лат. *ludi Megalenses, Megalesia*) — у Давньому Римі — ігри, вперше влаштовані 204 р. до н. е. на згадку про прибуття Великої Матері богів Кібели (*Magna Mater*). Ігри тривали впродовж 4–10 квітня, і в ці дні відбувалися театральні вистави.

ІГРИ НЕМЕЙСЬКІ (грец. *Nemea*, лат. *Ludi Nemei*)— у Стародавній Греції — ігри на честь Немейського Зевса (вперше влаштовані 576 р. до н. е.); під час їх про-

ведення відбувалися змагання музикантів і поетів, виконувалися номи — гімни під супровід флейт або кіфар.

ІГРИ ПЛЕБЕЙСЬКІ (лат. *Ludi Plebei*) — у Давньому Римі — громадські ігри, вперше влаштовані 220 р. до н. е. в пам'ять про здобуття рівноправ'я; ігри справлялися 4–17 листопада; в ці дні відбувалися *сценічні ігри* — показ театральних вистав. З 214 р. до н. е. театральні вистави у Римі влаштовувалися також на Римських, або Великих іграх і тривали впродовж чотирьох днів. ► ІГРИ РИМСЬКІ

ІГРИ ПОЗОРИЩНІ ► ПОЗОРИЩЕ, ТЕАТР

ІГРИ ПОХОВАЛЬНІ (лат. *ludi funebres, ludi funerales*) — у Давньому Римі — громадські ігри з нагоди поховання видатної особи.

Описуючи римські *поховальні ігри,* Т. Моммзен яскраво змальовує це моторошне свято мертвих: «Це була дивна процесія, до участі в якій закликав громадян клич глашатая громади: "Смерть викрала воїна; хто може, нехай проводить Луція Емілія, його виносять з його дому". Процесію відкривала юрба плакальниць, музикантів і танцівників; один з цих останніх, у костюмі й у масці, зображував померлого; жестами й рухами він намагався нагадати юрбі відому людину. За цим випливала найвеличніша й найоригінальніша частина церемоніалу — процесія предків. Римляни мали звичай зберігати вощані розфарбовані маски тих предків, що були курульними едилами і посідали одну з найвищих посад; ці маски знімалися ще за життя, виставлялися зазвичай на стінах родинної зали в дерев'яних нішах і вважалися найкращою оздобою будинку. Коли помирав один із членів сімейства, для похоронної процесії надягали ці маски й костюми, що відповідали посаді, на людей, придатних до виконання такої ролі, переважно на акторів; у такий спосіб померлого супроводжували на колісницях до могили його предки у найпишнішому вбранні, яке вони носили за життя, — тріумфатор у вишитій золотом, цензор у пурпуровій, консул в облямованій пурпуром мантії. На похоронних ношах, покритих пурпуровими й вишитими золотом покривалами і застелених тонкою полотниною, лежав померлий; він також був одягнений у костюм тієї вищої посади, яку посідав за життя, а довкола нього лежали обладунки убитих ним ворогів і вінки, що були йому піднесені за заслуги. За ношами йшли у чорному вбранні без прикрас усі ті, що носили жалобу за померлим — сини із закутаними головами, дочки без покривал, родичі, друзі, клієнти й вільновідпущеники. Процесія прямувала до майдану, де труп ставили на ноги, *предки* сходили з колісниць, сідали в курульні крісла (*sella curulis*), а найближчий родич померлого сходив на трибуну, щоб перелічити перед юрбою імена й подвиги всіх тих, що сиділи навколо і, нарешті, останнього — покійного». Під час поховальних ігор Люція Емілія Павла було показано комедію «Брати» Теренція. Щоправда, у цьому сумному церемоніалі місце для подібних розваг знаходилося й раніше, про що свідчить згадка про те, як у 278 р. до н. е. консул Публій Семпроній Соф, скориставшись тим, що його дружина була присутня на поховальних іграх (тобто

дозволила собі розважатися), розлучився з нею. Згодом під час поховальних ігор почали показувати і комедії, і трагедії. ► ІГРИ ГЛАДІАТОРСЬКІ, ІГРИ ПРИ МЕРЦІ

ІГРИ ПРИ МЕРЦІ, ЗАБАВИ ПРИ МЕРЦІ — у поховальній обрядовості європейських країн — *поховальні ігри*.

На етнічній території України цей звичай відомий в обрядовості Карпат і на Поділлі під різними назвами: Білиця; Босоркання; Виса; Вогонь; Вуглик; Гліг; Головенька; Грушка; Двірник і Джурат; Дід і Баба; Діди; Дідо; Коза; Королі; Лубок; Медвідь; Мельниця; Млин; Мрець; Ниточка; Обручка; Огарчик; Опровід; Перстенець (Перстинець); Пєц; Піжмурки та ін. Зазвичай сторонні люди на ці забави не допускалися. Деякі з цих ігор мали раз і назавжди фіксований діалог та інші театральні елементи. Семантично ці ігри мають багато спільних ознак із римськими поховальними іграми. В Україні звичай зберігався до XX ст. ► ІГРИ ПОХОВАЛЬНІ

ІГРИ ПРИВАТНІ (лат. *ludi privati*) — у Давньому Римі — ігри, що їх організовували і фінансували приватні особи. Зазвичай це були ігри поховальні, за обітницею (екстраординарні) або гонорарні (з нагоди виборів та ін.). Приватні особи, за рахунок яких влаштовувалися ці ігри, називалися *ludos edere*. ► ІГРИ ГОНОРАРНІ

ІГРИ ПУБЛІЧНІ (лат. *ludi publici*) — у Давньому Римі — релігійні ігри, що влаштовувалися державою: Аполлонові, Римські ігри та ін. ► ІГРИ РИМСЬКІ

ІГРИ РАНКОВІ (лат. *ludi matitinus*) — у Давньому Римі — шоу тварин, які називалися *ранковими* через те, що влаштовувалися вдосвіта. В англійській мові подібні ігри дістали назву *an animal show*. ► БЕСТІАРІЇ, ДРАМА ВЕРХОВА, ЗООДРАМА, ТЕАТР ТВАРИН

ІГРИ РИМСЬКІ (лат. *ludi Romani, ludi Romanum, ludi Romanus*) — у Давньому Римі — головні державні ігри, вперше влаштовані у IV ст. до н. е. на честь трьох капітолійських богів; справлялися 4–14 вересня; під час ігор влаштовувалися «Бенкети Юпітерові». Родзинкою ігор була урочиста процесія — *помпа* (грец. *pompe*, лат. *pompa*), в якій ішли пішки або їхали на конях римські юнаки, за ними вершники, танцівниці, музики, несли курильниці і священний посуд, зображення богів на ношах (*fercullа*), а згодом — зображення імператорів та їхніх дружин.

Найдавнішими з розваг, що влаштовувалися під час ігор, були змагання на колісницях, верхова їзда, боротьба, танці, театральні вистави (з 240 р. до н. е.), бої гладіаторів, бестіарії тощо. Інколи ігри називалися також *Ludi Magni — Великі ігри, Великі Римські ігри*. ► ІГРИ СЦЕНІЧНІ

ІГРИ РІЗДВЯНІ (лат. *Ludus de Nativitate*, англ. *Nativity play*) — у середньовічному театрі — вистави, присвячені Різдву Христа. Назва охоплювала літургійну і напівлітургійну драму, містерії різдвяного циклу та ін. ► ДРАМА РІЗДВЯНА

ІГРИ СВЯТКОВІ (лат. *Ludi Sollemnes*) — у Давньому Римі — щорічні, на відміну від екстраординарних, публічні ігри, що у I ст. н. е. тривали сімдесят шість днів, з яких п’ятдесят п’ять відводилося театральним видовищам.

ІГРИ СЕКУЛЯРНІ, ІГРИ СТОЛІТНІ (лат. *Ludi Saeculares* або *Ludi Tarentini* — Вікові або Столітні ігри) — у Давньому Римі — урочисті ігри на честь підземних богів

Дита й Прозерпіни, що влаштовувалися у Римі раз на сто років і здійснювалися під наглядом колегії квіндецемвірів.

Перші Столітні ігри влаштовано в рік заснування республіки (509 р. до н. е.), на честь підземних божеств з метою вимолити закінчення мору. *Ludi saeculares* повторювалися на початку кожного сторіччя, з майже рівними проміжками часу, як урочиста гарантія громадської безпеки (346, 249 і 146 рр.). П'яті Вікові ігри припадали на 49 р. до н. е., на початок міжусобної війни між Цезарем і Помпеєм. Але під час війни римляни були зосереджені більше на тому, щоб уникнути передчасного знайомства з царством Дита й Прозерпини, ніж тим, щоб приносити їм жертви, тому ніхто й не збирався справляти майже забуті Вікові ігри. Однак Августові було вигідно вкоренити у свідомості суспільства думку, що під його патронатом починається нова доба — щасливе століття. Щоправда, цьому дуже заважав той факт, що з часу останніх ігор пройшло набагато більше, ніж сто років, і термін ювілею був пропущений, але Августові допомогла кмітливість юриста Атея Капітона, який зумів приборкати неслухняну хронологію й науково обґрунтувати, що останній ювілей був не 146, а 126 року, і що *вік* може тривати сто десять років: у книгах пророчиці Сибілли він знайшов необхідний термін для оголошення нового світового ювілею влітку 17 року. Сенат ухвалив постанову про святкування Вікових ігор, затвердив кошторис на їх улаштування і доручив Августові представити колегії квіндецемвірів програму свята. Невдовзі таку програму, складену тим самим кмітливцем Атеєм Капітоном, було затверджено колегією і видрукувано кілька едиктів і всіх необхідних до свята розпоряджень, щоб організація й керівництво святом вважалися справою колегії, а не Августа. Було визначено, що урочистості розпочнуться в ніч на 31 травня жертвопринесенням Мойрам і триватимуть до 3 червня, зв'язуючи одну релігійну церемонію з іншою безперервним ланцюжком народних гулянь. Під час приготувань колегії квіндецемвірів доручено було звернутися до народу з проханням здійснити добровільні пожертвування їстівними запасами (ячменем, пшеницею й бобами), що роздавали усім присутнім на святі.

Отже, 1 червня 17 р., опівночі, тобто першого дня, від якого слід було вести відлік нового століття, розпочалося свято. На Марсовому полі, на березі Тибру, у призначеному оракулом місці, де Тибр найглибший, спорудили три жертовники, а поряд — театральний майданчик, але без лав для глядачів, які мусили стояти, щоб церемонія мала характер мужньої й давньої урочистості тієї доби, коли ще не знали ні зручних сидінь, ні тентів, які захищають від сонця.

У відблиску жертовників з'явився Август у супроводі колегії квіндецемвірів; від імені співгромадян він звернувся до богинь із промовою.

Після завершення жертвопринесення були запалено смолоскипи і багаття, щоб освітити сцену, на якій були розгорталися театральні вистави; глядачі увесь час були на ногах, а сто десять матрон, які символізували століття, влаштували *селлістерній*, тобто священний бенкет, присвячений Діані та Юноні.

Далі урочистості продовжилися на Капітолії: Август і Агріппа принесли биків у жертву Юпітерові, повторили молитву, з якою напередодні Август уже звертався до Мойр, і в дерев'яному театрі, зведеному на Марсовому полі біля Тибру й обладнаному сидіннями, представили Латинські ігри. Уночі на березі Тибру було принесено в жертву двадцять сім пирогів, причому церемонія супроводжувалася тією ж молитвою, в якій було змінено лише ім'я богині.

Наступного дня здійснено велике жертвопринесення Юноні на Капітолії; головну роль виконували матрони, що мусило символізувати роль жінки у державі й у родині. Сто десять матрон, обраних квіндецемвірами з найшляхетніших родин, одержали наказ перебувати на Капітолії для жертвопринесення; коли Агріппа й Август забили кожний по корові, після чого Август укотре вже виголосив Юноні все, що він уже не раз розповідав Мойрам, Юпітерові та Іліфіям, матрони опустилися на коліна і прочитали молитву, що мало відрізнялася від попередньої: вони просили Юнону допомагати республіці й родині, давати римлянам сили для перемоги і т. ін. Потім були влаштовані ігри по усіх кварталах міста. Уночі розпочалося третє жертвопринесення Матері-землі з повторенням тієї самої молитви.

Найважливіші урочистості були залишені на останній день; це було приношення двадцяти семи пирогів на честь Аполлона в його храмі на Палатині. Після завершення процедури Август ушосте прочитав молитву, юнаки й дівчата заспівали оду Горація, що й підбило підсумок символічним значенням церемонії. ► СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ

ІГРИ СЦЕНІЧНІ (лат. *Ludi scaenici, ludus scaenicus, scaenicos ludos*) — у Давньому Римі — сценічні вистави. Першою згадкою про театральні ігри в Римі слід вважати сценічні ігри, влаштовані 364 р. до н. е., коли Рим охопив мор і для умилостивлення богів було влаштовано *лектистернії* (*Lectisternium* — божа трапеза) і сценічні ігри, що їх Тит Лівій прокоментував як «справу для воїнського народу небувалу, адже до того часу єдиним видовищем були кінні перегони в цирку».

Актори (*Ludiones* — гравці), запрошені з Етрурії, виконували танці «без будь-яких пісень і дій». Розвага сподобалася римлянам, вони запозичили її, а невдовзі дали місцевим умільцям ім'я *гістріонів* (етруською мовою виконавці звалися *гістерами*). Невдовзі вони перетворили гру на ремесло (представники якого, щоправда, вважалися *заплямованими*, тобто неповноправними громадянами) і стали виконувати *сатури*. Утім, — зауважує Лівій, — ігри ці мору не зупинили, на що, здається, замовники ігор і не розраховували. Надалі сценічні ігри влаштовувалися лише під час певних свят — спочатку під час Римських або Великих ігор, які, починаючи з 214 р. до н. е., тривали упродовж чотирьох днів. З 212 р. до н. е. сценічні ігри влаштовувалися й у липні, під час свята на честь Аполлона. З 194 р. до н. е. сценічні ігри увійшли до квітневих свят на честь Великої Матері богів. За часів Плавта до цих свят додалися Плебейські ігри, що влаштовувалися у листопаді.

Вважалося, що витрати на влаштування ігор несе держава, однак насправді держава покривала лише частину витрат, тоді як основне навантаження лягало

на плечі едила або претора, якому було доручено влаштування ігор. Ці ж посадовці давали гроші на виготовлення бутафорії, костюмів, декорацій тощо. Однак у підсумку всі ці витрати, мабуть, окупалися, адже завдяки їм посадова особа демонструвала електоратові власну щедрість. Оскільки едили купували п'єсу безпосередньо у поета або в антрепренера, який придбав її у автора, драматурги мусили брати до уваги смаки едила й політичну кон'юнктуру, адже у разі, якби вистава викликала обурення з боку впливових осіб, відповідальність за це ніс би едил.

Усупереч поширеному уявленню про те, що формула жанрів римського театру цілком зрозуміла, зіставлення джерел виявляє істотні суперечності. Так, Діомед писав: «Видів тогат майже стільки ж, скільки й паліат: перший вид той, що називається претекстою. В них зображуються подвиги полководців, громадські справи, римські царі і вожді. За величчю й чеснотами дійових осіб вони подібні до трагедії. Їх називають претекстами тому, що в п'єсах такого роду зображуються лише діяння царів і полководців, які користуються претекстами. Другий вид тогат називається табернарії, тобто п'єси з життя крамарів: за низьким складом дійових осіб і за змістом вони схожі на комедії; в них виводять не посадовців або царів, а простих людей, і дія цих творів відбувається у приватних будинках <…> Третій вид латинських п'єс названо ателанами, від міста Ателa, де їх уперше стали виконувати. За своїм змістом і жартами вони схожі на грецькі драми сатирів. Четвертий вид — босонога (комедія), котра грецькою мовою називається мім».

Як бачимо, повної ясності у системі жанрів римського театру ми не маємо, отож мусимо спиратися на історичну традицію.

Одразу, однак, звернемо увагу на одне із зауважень Діомеда, яке дає змогу краще зрозуміти різницю між грецькою й римською драмою.

«Трагедії й комедії називаються драмами від слова *dran* (діяти), — писав Діомед. — Латиною їх називають *fabulae*, тобто *fatibulae* (від слова говорити); адже у латинських п'єсах більше уваги приділяється балачкам, аніж кантикам, що виконувалися співом».

У західноєвропейському середньовічному театрі, так само, як і в шкільному, назва *сценічні ігри* охоплює усі різновиди театральних вистав (*Ludi scaenici, ludus scaenicus, scaenicos ludos*). ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, КОМЕДІЯ ТОГАТА, ТЕАТР СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ

ІГРИ ТЕАТРАЛЬНІ (лат. *ludi theatrales*) — за доби середньовіччя — театральні розваги на кшталт Свята Дурнів та ін. ► БЛАЗЕНАДА, ІГРИ СЦЕНІЧНІ, КАРНАВАЛ, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

ІГРИ ТЕАТРАЛЬНІ СВЯЩЕННІ (лат. *ludi theatrales sacri*) — за доби середньовіччя — священні театральні ігри; сукупна назва жанрів середньовічного релігійного театру. ► ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ІГРИ ФЛОРАЛЬНІ, ФЛОРАЛІЇ (лат. *Ludi Florae, Floralia, Floralium*) — у Давньому Римі з 173 р. до н. е. — свята на честь Флори, богині весни, молодості й квітів; справляли 28 квітня — 3 травня. Свято започаткував Тит Тацій. З якоїсь причини

свято було спочатку забуто, але потім відновлено у зв'язку з неврожаями. У цей день на сцени театрів виходили оголені повії і здійснювали ритуал еротичного змісту: приносили Венері жертви, курили фіміам, несли до її вівтаря вінки троянд, сподіваючись заслужити милість богині. За словами Варрона, учасниці бігали, танцювали, стрибали, вправлялися в боротьбі. Під час флоралій влаштовувалися п'ятиденні циркові і театральні вистави (міми). У 1324 р. у Провансі здійснено спробу відродити флоралії — так народилися щорічні поетичні змагання, що влаштовувалися членами Консисторії «Весела наука» 3 травня.

ІГРИ ЦЕРЕАЛЬНІ, ЦЕРЕАЛІЇ (лат. *Ludi Cereales, Cerealia*) — у Давньому Римі, починаючи з 202 р. до н. е., — свята на честь Деметри (Церери або Керери), котрі справляли впродовж 12–19 квітня лише плебеї. Як донька Сатурна і Реї, сестра Юпітера і матір Прозерпіни, Церера вважалася богинею полів, землеробства, хлібних злаків, сільського життя і засновницею громадського життя. Свято супроводжувалося іграми, під час яких учасники вбиралися у білий одяг, дарували один одному вінки з живих квітів і влаштовували прийом гостей. Святкова процесія прямувала до цирку, де на честь богині влаштовувалися перегони. Жертовною твариною богині була свиня. Театральним іграм під час Цереалій відводилося спочатку два дні, а наприкінці I ст. н. е. — сім днів.

ІГРИ ЦИРКОВІ (лат. *Ludi Circenses, Ludus Circensis*) — у Давньому Римі — видовища, що влаштовувалися в цирку (*circus* — коло, ристалище) — у спеціальній будівлі еліпсовидної форми; на арені демонстрували перегони колісниць, а в перерві між заїздами — виступи акробатів, еквілібристів, жонглерів та ін. ► ЦИРК

ІГРИСКО — за давньоукраїнським рукописним словником другої половини XVII ст. «Синоніма славеноросска» невідомого автора: «*Игри/с/ко — игралищє, плясалищє, бісилищє, подвиг, три/з/нищє, позор*». У польському театрі XVIII ст. — народна забава, видовище (*igrysko, igrzysko*). ► ІГРИЩЕ

ІГРИЩЕ — на Русі — театральне видовище (поряд з *позорище, видение*), ігрові дійства переважно ритуального або обрядового характеру. У Росії 1770-х рр. — жанрове визначення п'єс, побудованих за народними обрядами — «Игрище о святках» (1774), «Народное игрище» (1774), «Трактир, комедия, или Питейной дом, веселое игрище, переводила на российский язык девица N, пребывавшая в одном из украинских городов, где и комедия сия на тамошнем феатре несколько раз представлена была» (1777) та ін. ► ІГРИ, ІГРИСКО

ІДЕНТИФІКАЦІЯ (фр. *identification*; англ. *identification, empathy*; нім. *Einfuhlung, Identification*; ісп. *Identification*) — перевтілення актора в роль; психологічне ототожнення глядача з персонажем; на досягнення цього ефекту орієнтовано психологічний театр. ► ВЖИВАННЯ, ПЕРЕВТІЛЕННЯ

ІДЕЯ (лат. *idea*, пол. *idea*, нім. *Idee*, від грец. *idea* — бачити; у російській мові термін у позатеатральному значенні відомо з 1710 р.; в українському театрі й літературі XIX ст. побутує також термін *гадка,* або *головна гадка*) — філософське

поняття, пристосоване естетикою Просвітництва до мистецтва, — головна думка твору, виражена в художній формі; у системі Станіславського і практиці його послідовників — елемент режисерського аналізу драматичного твору, форма вияву дидактичної функції театру; інколи ідея трактується як заклик митця, звернений до глядача.

Уперше вимога *ідейності* театру формулюється у XVIII ст., коли посилюється дидактична функція мистецтва. Зокрема, автор праці «Драмматической словарь, или Показанія по алфавиту всех Россійскихъ театральныхъ сочинений и переводовъ, съ означеніемъ именъ известных сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и где и въ которое время напечатаны…» (1787) писав у коментарях до п’єс: «Мысль въ сей трагедіи, так как и во всехъ сочиненияхъ его [Й. Гете], подражаніе единой натуре и не следуя правиламъ»; «Оная піеса наполнена довольно хорошими мыслями, огромными хорами, и приятными аріями…» [про ліричну комедію «Томас Жонъ или Найденышъ» за романом Г. Філдінга].

Водночас самі автори уникали говорити про ідею власних творів. Так, Гете (у «Розмовах з Гете» Екермана) зазначав: «Запитують: яку ідею хотів я втілити у “Фаусті”?… Справді, гарний був би жарт, якби я спробував таке багате, строкате і надзвичайно різноманітне життя, яке я вклав у мого “Фауста”, нанизати на худеньку мотузочку одної-єдиної ідеї твору».

Великого значення надавав ідеї О. Островський, який у нотатках залишив такий запис: «Идея пьесы “Божье крепко, а вражье лепко” — брак дело божье. Любовь и сожитие только крепки в браке, только над браком благословение».

Великого значення ідеї надавав німецький теоретик драми Г. Фрайтаг, який висунув її на перше місце серед інших запропонованих ним елементів технології. «Ідея, — писав Фрайтаг, — стає ядром, з якого, неначе промені, вільно розвиваються елементи задуму, вона діє так само могутньо, як таємнича сила кристалізації, визначаючи єдність дії, сутність характерів і загальну побудову драми». Однак при цьому Фрайтаг припускав, що митцеві «легше відчути ідею за законами його мистецтва, ніж висловити в одному реченні основну думку свого твору». Фрайтаг наводить приклади *ідеї* у класичних творах: у «Марії Стюарт» Шиллера — ревнощі королеви, які примушують королеву знищити свою суперницю; у «Підступності і коханні» Шиллера — ревнощі молодого дворянина, які примушують його вбити свою кохану-міщанку; так само й «Отелло» Шекспіра — ревнощі.

Термін *ідея* вживався також у практиці українського театру корифеїв («Панас недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей — писав у листі І. Карпенко-Карий, — але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п’єсу, в котрій дружнім ансамблем треба висловить основну ідею самої п’єси»); у його ж п’єсі «Житейське море» ідейні драми протиставляються *безідейним [драмам]* («драми з сучасного нашого життя <…> одноманітні, аж нудить, безідейні; флірт — і більш нічого»; цим тер-

міном у неабстрактному його значенні користувався і Михайло Старицький («… Порівнявши свою п’єсу з її, знайшов, що весь сценарій у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки), що чимало єсть нових лиць, що навіть ідея друга (у неї, як і в розповідку, все зводиться до суєвір’я темного люду: московку убивають без причин, а від того лише, що вважають її за відьму <…>)… У мене ж гине московка від подій соціальних і впливу наших законів: чоловіка її після шлюбу взято в москалі, і вона вдовує уже п’ять чи шість літ; нема дивного, що молода натура не витримала вдовства і закохалась…»).

За визначенням Я. Мамонтова, *ідея* — «це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п’єсу як організуючий фактор <…>; ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів <…>; ідея завжди — заклик або присуд, або обурення, а частіш за все і те, і друге, і третє». Мамонтов наводить також приклади визначення ідеї у різних творах: «подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони» («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра).

Леся Українка писала про драму «Камінний господар»: «Перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон-Жуаном, *лицарем волі*».

Впродовж тривалого періоду це поняття активно використовували у своїй практиці режисери радянського театру. Зокрема, у практиці мистецького об’єднання «Березіль» *ідея* пов’язувалася із *цільовим настановленням*: «після усвідомлення цільового настановлення йде процес уявлення постави, накреслюються основні схематичні лінії, встановлюється ідея п’єси-постави». У практиці «Березоля» вживалося також словосполучення *ідеологічне настановлення* (М. Верхацький).

Режисери радянського театру у своїй практиці так визначали ідею п’єси:

— «Кохання сильніше за смерть» («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра — М. Кедров);

— «Кохання — сила взаємоприборкання героїв» («Приборкання норовливої» В. Шекспіра — О. Попов);

— «Ні особистого щастя, ні справжнього успіху у мистецтві неможливо досягнути, якщо в людини немає великої мети» («Чайка» А. Чехова — Б. Захава);

— «Капіталізму — смерть» («Єгор Буличов та інші» М. Горького — Б. Захава);

— «В експлуататорському суспільстві немає щастя простій людині — воно вкрадене у цілого народу» («Украдене щастя» І. Франка — Г. Юра) та ін.

Однак «теперішній стан мистецтва, — писав Теодор Адорно, — вороже тому, що жаргоном автентичності називають *авторським закликом*. Ефектного запитання східнонімецької драматургії: “Що він має на увазі?” — вистачає тільки на те, щоб залякати боязливого автора і його марно ставити будь-якій із Брехтових п’єс, бо програма Брехта, зрештою, полягала в тому, щоб спонукати до мислення, а не продукувати крилаті вислови <…> З видатних п’єс Шекспіра можна вичави-

ти того, що сьогодні називають *авторським закликом*, не більше, ніж з Бекетових творів <…> Жодного заклику не можна вичавити з "Гамлета", але від цього його правдивий зміст не зменшується. Великі митці — Гете, що писав казки, і не меншою мірою Бекет — не хотіли навіть братися до інтерпретації, а тільки наголошували на різниці між правдивим змістом і свідомістю та намірами автора».

Подібні думки висловлював набагато раніше й Іван Франко, який писав: «Основна помилка д. Кміта, як і многих наших критиків лежить в тім, що вони підсувають белетристам — в данім разі Карпенкові-Карому — якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя, причини упадку добробуту, сімейного життя і т. ін. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію і мета була б осягнена…»

Такої ж думки дотримувався й А. Чехов, який писав: «Я боюся тих, хто між рядками шукає тенденції, кто хоче бачити мене лібералом або консерватором. Я не ліберал, не консерватор, не поступовець, не чернець, не індиферентист. Я хотів би бути вільним митцем і тільки…»

Ще жорсткіше цю позицію сформулював Вс. Мейєрхольд: «Невігласи у поезії запитують: що у вірші сказано? Нічого у ньому не сказано! Адже вірш просто існує так, як він існує безвідносно до свого змісту <…> Так само і з театром. У п'єсі, що йде в театрі, нічого не сказано, адже театр служить не для виразу думок, які з таким самим успіхом могли бути виражені словами. Театр, сцена має свої особливі цілі, і все, що ми бачимо тут, зводиться до чергування, особливого ритму, який створює у нашій душі особливу музику, доступну лише тим, хто відчув її безпосередньо. Можна насолоджуватися красою вірша, не розуміючи його змісту, його словесного змісту, вникаючи лише у зовнішню форму його, прислухаючись до відповідних звуків та інтонацій. Сучасні футуристи почали розуміти це. Вони почали розуміти, що не з точки змісту, а саме з точки зору форми слід розглядати вірші. Вони почали розуміти, що взяті самі по собі вірші однаково прекрасні, незалежно від того, чи написані вони нашою рідною, чи якоюсь іншою мовою». ► ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ТЕАТР ДИДАКТИЧНИЙ

ІЛЮЗІЯ ТЕАТРАЛЬНА (англ. *illusion*, нім. *Die Illusion*, фр. *l'illusion*, пол. *iluzia*) — поняття, висунуте театром XVII–XVIII ст.; вимога правдоподібності і свідомого *втягування* глядача у художній світ вистави, через що глядач сприймає драматичні події як реальні, що виключає критичне сприйняття; приваблива естетична форма солодкого самообману. На досягнення цієї мети спрямовано методологію й естетику психологічного театру, культивованого у ньому принципу переживання і техніки перевтілення. ► ВЖИВАННЯ, ПЕРЕВТІЛЕННЯ, ПЕРЕЖИВАННЯ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ІЛЮСТРАТИВНІСТЬ — поняття для позначення такої художньої форми, що лише ілюструє певну раціональну тезу, відому з соціології, політики, історії

тощо. Поняття ілюстративності широко застосовувалося у радянській театральній критиці, починаючи з 1920-х рр. Ілюстративність — синонім *схематизму, дидактики і тенденційності*. Так, ілюстративними називаються рухи, що супроводжують сценічну дію і пояснюють те, що висловлено в тексті (інколи такий прийом використовується для створення комічного ефекту). ► ІДЕЯ, ДИДАКТИКА У ТЕАТРІ, ШТАМП

ІМПРОВІЗАЦІЯ (англ. *improvisation* від лат. *improvisus* — несподіваний, фр. *improvisation*; англ. *improvisation*, нім. *Improvisation, Stegreifspiel;* ісп. *improvizacion*) — одна з головних особливостей виконавської, зокрема акторської, творчості; техніка виконання, користуючись якою актор здійснює щось непередбачене, непідготовлене заздалегідь на репетиції і вигадане експромтом, у процесі самої дії; творення у процесі виконання. Аристотель вважав, що «Трагедія й комедія виникли спершу з імпровізації: перша — від зачинателів дифірамбів, друга — від заспівувачів фалічних пісень, ще й сьогодні поширених у багатьох містах Греції».

Імпровізаційне самопочуття актора засноване на вмінні легко захоплюватися запропонованими обставинами п’єси і знаходити в них свою поведінку.

Ставлення до сценічної імпровізації завжди залежало від типу театру й моди на певні театральні системи, форми й жанри, адже характер і обсяг імпровізації у кожному конкретному випадку визначається характером даної ролі, жанром п’єси та її режисерським тлумаченням, тобто *коридором ролі*.

Настанову на імпровізацію мали давньогрецька комедія *фляк*, *комедія дель арте* (що давало їй перевагу над іншими формами театрів, адже вона не підлягала попередній цензурі, бо не мала фіксованого тексту), *головні й державні дійства* (*Haupt- und Staatsactionen*), *мінстрел-шоу* (*Minstrel show*) та ін.

Захоплення імпровізацією припадає на 1820-ті рр., коли музикант після закінчення концерту демонстрував вміння імпровізувати. Врешті саме мода на імпровізацію у 1860-х рр. покликала до життя виконавське амплуа *конферансьє*, а у 1920-х рр. джазові *джем-сешнз (jam sessions)*.

У 1917–1938 рр. в Москві існував *агітаційний театр імпровізації* «Семперанте» (від лат. *semper ante* — завжди попереду), у якому проголошувався метод колективної творчості (колективні п’єси, постановки, імпровізації тощо). На репетиціях створювалася лише загальна схема сюжету, самі ж вистави здійснювалися у формі імпровізації на тлі кіно- і фотопроекцій у супроводі атональної музики.

Велику роль відведено імпровізації у *театрі акцій* (представники *інформального мистецтва* або *безформового живопису* своїм творчим методом оголосили *психічну імпровізацію*, намагаючись повністю виключити свідомість з творчого процесу, витиснути свідомо побудовану форму спонтанною *неформою*).

Широко застосовував імпровізацію Джозеф Чайкін, який у 1960-х рр. у практиці «Open Theatre» створював сценарії на основі акторської імпровізації.

Ідея імпровізації є наріжним каменем *спонтанного театру, театру експромту, театру психодрами*.

Методика Станіславського спирається на імпровізацію під час репетицій (*метод дійового аналізу, метод етюдний*).

На відміну від цих типів театру імпровізація виключена у театрі Ноо (всі звуки і рухи вистави жорстко позначені у партитурі).

За словами Юрія Смолича, «Система Курбаса рішуче й категорично переводила всі ланки сценічної творчості з хащів інтуїції у простори свідомості <…> Курбас-режисер рішуче й категорично заборонив і будь-яку імпровізацію в спектаклі (імпровізувати треба було на репетиціях, добираючи найкращого вияву художньої ідеї) і вимагав абсолютно точної фіксації знайденого для образу вияву. Це, власне, найбільше й ополчило проти нього акторів старої, *нутряної* формації, які за тією обов'язковою фіксацією бачили *голу техніку*, *холодний техніцизм* абощо».

Інгмар Бергман, розповідаючи про свій творчий метод, зазначав: «Не треба імпровізувати — треба готуватися, бути ретельним і планувати. Тільки тоді, коли все ретельно підготовлено, все відпрацьовано, можна починати імпровізувати».

Жан Вілар так охарактеризував своє ставлення до цієї проблеми: «Під час репетицій ми не готуємося імпровізувати. Навпаки. Ми прагнемо, щоб вистава була якомога прозорішою, якомога точнішою <…> Коли все це впорядковано і розроблено, тоді можна імпровізувати, тоді імпровізація буде ефектною».

Всеволод Мейєрхольд вважав, що «відсутність у актора в ролі імпровізації — доказ зупинки його зростання».

ІНАВГУРАЦІЯ (лат. *inauguratio* — освячення) — театралізована процедура освячення нової влади, що її здійснювали в Давньому Римі спеціальні жерці — авгури. Спочатку інавгурація була потрібна царям, якщо вони бажали бути законно зведені на престол, а згодом — державним жерцям. Якщо жрець складав із себе повноваження, йому була потрібна ексавгурація. Як першу, так і останню авгури здійснювали під головуванням верховного понтифіка. Здійснювалася також інавгурація храмів, священних місць і міст. При закладенні храму або якоїсь важливої споруди (курії, ростри тощо) потрібна була інавгурація, а для її скасування — *ексавгурація*. ► АПОФЕОЗ, СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТРІУМФ

ІНСПІЦІЄНТ (нім. *Inspizienten*; пол. *inspicjent* від лат. *inspicio* — доглядати) — у німецькому театрі XVIII ст., а згодом і в польському театрі — посадова особа, відповідальна за виходи акторів на сцену тощо, помічник режисера, режисер.

Згодом вживається також термін *інсціпієнт* (лат. *inscipient*) — в українському театрі XIX ст., а також у сучасному болгарському, македонському, словацькому і польському театрі це помічник режисера.

У німецькому театрі XIX ст. ця посада порівнювалася з посадою театрального інспектора (*Theater-Inspector*) або *Spielleiter*.

У сучасних театральних словниках термін зіставляється з англійським *stage manager*, французьким *régisseur* та українським *завідувачем постановочної частини*. ► ДИРЕКТОР, РЕЖИСЕР, РЕЖИСУРА

ІНСЦЕНІЗАТОР (пол. *inscenizator*) — у польському театрі XIX–XX ст. — артист театру, автор концепції вистави та її організатор. У ролі інсценізатора може виступати не лише режисер, а й драматург (Б. Шоу), сценограф (Т. Кантор, Й. Шайна), композитор (Р. Вагнер) та ін. ► АВТОР, РЕЖИСЕР

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ (нім. *Inszenierung*, рос. *инсценировка* від лат. *in* — на і *scaena* — сцена) — міжродова переробка у драматичну форму і втілення на сцені епічного або ліричного твору не призначеного для постановки. Поняття *інсценізація* вживається також для визначення форми агітаційного театру, поширеної у 1920-х рр.: інсценовані суди, епізоди історичних подій та ін. Ще одне значення терміна — постановка, робота режисера, режисура (Вс. Мейєрхольд, «Про театр», 1912; Лесь Курбас писав про «форми її [п'єси] інсценізації, як у нас кажуть, "*постановки*"» та ін.). У такому самому значенні вживав цей термін І. Франко; у цьому самому значенні (постановка, режисура) вживається термін у польському театрі (*inscenizacja*). ► АДАПТАЦІЯ, КОНТАМІНАЦІЯ, ПОСТАНОВКА, РЕЖИСУРА, РЕТРАКТАЦІЯ

ІНТЕНДАНТ (англ., нім., фр. *intendant* — керівник) — у Франції, Іспанії й Німеччині XV ст. — керівник постановки або театру. Сьогодні функції інтенданта розрізняються в театрах різних країн (в Італії — *фінансовий керівник*, у Німеччині — *мистецький керівник*). ► ДИРЕКТОР, РЕЖИСЕР, РЕЖИСУРА

ІНТЕРЛЮДІЯ (від лат. *interludium, an interlude*; від *inter* — між і *ludus* — гра) — у театрі XIV ст. — коротенькі сценки між епізодами містерії. В англійському театрі термін відомо з 1303 р., в українському — з XVIII ст. («інтерлюдіями називалися властиво веселі епізоди з народного життя, що відогравались в антрактах між містеріями, щоб розважати глядачів» — М. Вороний). ► ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРМЕДІЯ (від лат. *inter* — між і *medium* — те, що знаходиться посередині, між діями; англ. *entremes*, *intermezzo*; ісп. *entremés, intermedia*; нім. *Entremes, Intermezzo, Zwischenspiel*; фр. *entremes, intermede*; у XVIII ст. у російському придворному театрі — *артемедия, истермедия, междувброшенныя забавныя игралища*; у Німеччині вживалося також словосполучення *Lustige Zwischenspiele*) — у театрі середньовіччя — коротка комічна п'єса, що виконується під час свят між актами трагедії або комедії; у широкому сенсі — коротенький і невибагливий атракціон, дивертисмент, який виконується між актами великої вистави. В українському шкільному театрі інколи використовувався також термін *ігралище* — у п'єсі «Алексій, человек Божій» (1673) друга інтермедія позначена *ту игралище*.

Щодо походження інтермедій існує дві основні концепції. За однією з них вважається, що *народна інтермедія* — це початкова форма театру, що породила усі інші театральні форми й жанри.

Відповідно до іншої концепції інтермедії постали внаслідок виокремлення з великих *офіційних* свят і приурочених до них вистав.

У будь-якому разі зрозуміло, що інтермедією називається якесь «незначне» за змістом, формою й обсягом видовище; те, що показується *між іншим*

і не є основною *стравою*. Крім того, у певному контексті інтермедією можна зневажливо назвати будь-яку *гру*, тим самим понизивши її статус.

Початки інтермедії слід шукати задовго до появи відповідного жанрового визначення, ще в античному театрі — зокрема, у зв'язку з перетворенням давньогрецьким драматургом Агатоном хорових партій на вокальні вставні номери, що виконувалися між актами трагедії.

У римському театрі відомо виступи одного або двох-трьох акторів і актрис *застольного театру* під час бенкетів (актриси інтермедій називалися *emboliaria*); до цього жанрового різновиду можна віднести й короткі міми, зміст яких сьогодні, спираючись на принципи *великої класичної драми*, доволі важко зрозуміти. Такі ж *інтермедійні* елементи можна спостерігати й у інших традиційних театральних системах світу.

Перші згадки про інтермедію в Європі датовані 1175 роком — саме тоді у Франції зафіксовано термін *інтермедія*, що означає водночас і посуд для бенкету і розвагу між стравами. За поширеним сценарієм під час гала-обідів на стіл ставили гору паштету, з неї зненацька вистрибував карлик, передавав винуватцеві врочистостей оду, починав співати й танцювати і т. ін. Це й називалося інтермедією.

Під час великих свят митці дивували замовників фонтанами, що розпирскували парфуми, були оточені апельсиновими й лимонними деревами з плодами на гілках. Часом можна було бачити навіть гастрономічні вулкани, з яких випаровувалися пахощі і час від часу виривалося полум'я. Інколи архітектори готували із солодощів цілий сад, який займав увесь величезний стіл. Виставлявся цей сад на цукровому фундаменті, а з самого саду вистрибували якісь люди, щось верещали, співали, танцювали, одне слово, розважали шляхетну публіку. Інший різновид інтермедії пов'язаний із середньовічною містерією, дія якої зазвичай переривалася сценами або співом, у яких Диявол і Бог коментували те, що відбувалося на сцені.

За доби Відродження в Італії інтермедії між актами основної п'єси складалися зі сцен на міфологічні сюжети.

Ще один різновид інтермедій — *момерії* (фр. *mymerie, mommerie*; від старофранцузького слова, що означало переодягання, маскарад). Момерії виконувалися переважно під час бенкетів і, як і сам бенкет, покликані були продемонструвати здатність господаря до вишуканого марнотратства. Приміром, під час однієї з момерій до бенкетної зали в'їхала колісниця, що нагадувала замок або чудовисько, а з воріт замку або з пащі чудовиська спустилися яскраво вдягнені актори, що під супровід музичних інструментів танцювали мореску.

У 1373 р. назву *entremés* (ентреміш — легка страва, що подається перед десертом або дивертисмент) зафіксовано в Іспанії; саме цього року у Валенсії, під час свята на честь нареченої короля Педро IV, показано першу відому інтермедію. В Іспанії постановники *entremés* не задовольнялися акторськими витівками й обставляли їх бучними ефектами.

У 1414 р. під час коронації короля Фернандо Чесного, для виконання момерії у Сарагосі побудовано дерев'яне місто, з будинками, баштами і двома потішними замками; місто за допомогою машин для облоги атаковано військом, від якого відбивалися захисники замку, стріляючи ракетами. На іншому потішному замку крутилося колесо Фортуни з алегоричними персонажами, а на баштах стояли дівчата, які уособлювали Справедливість, Правду, Мир і Милосердя, — вони співали пісні, що прославляли короля. Крім того, над головами присутніх з'являлася Смерть, схожа на скелет, оточений черепами й зміями, що справило величезне враження на глядачів. Коли за кілька днів було вирішено повторити це видовище, придворні пригадали, що найбільш переляканим серед присутніх був блазень Мосен Бора. Отож аби розвага була ще веселішою, його прив'язали до хмари, на якій з'являлася Смерть. Бідолашний, як пише хроніка, вирішив, що Смерть несе його у Пекло, заверещав і «намочив у штани, окропивши голови тих, що сиділи внизу; королеві, який спостерігав це все, видовище дуже сподобалося».

У 1423 р. конетаблем Кастилії став дон Альваро де Луна, який, за хронікою, розважав короля «святами, турнірами й іншими інтермедіями».

У XVI–XVII ст. в Іспанії народжується ще один різновид інтермедії — *байле* (*baile* — танок) — музично-пластичний жанр, в основу якого покладено зображення повсякденного життя студентів, жебраків, шукачів пригод тощо.

Однак поряд із *елементарними* формами в Іспанії існували розгорнуті і сюжетно завершені інтермедії («Інтермедії» М. Сервантеса, 1615 та ін.).

В Англії на початку XV ст. з'являється *інтерлюдія* (від лат. *interludere або ludus inter* — між грою, гра в інтервалах або між кількома особами); цією назвою зазвичай позначають різновид інтермедій, у якому діяли алегоричні персонажі (чесноти й пороки), характерні для мораліте, які, однак, поступово були витіснені фарсовими персонажами.

Більшого поширення назва *інтерлюдія* дістала у музичному театрі, де термін означав невеличкий проміжний епізод між частинами музичного твору. Так, в опері застосовуються оркестрові інтерлюдії (вони можуть роз'єднувати й одночасно з'єднувати речитатив і арію тощо). Загалом інтерлюдією називають музичну композицію, що виконується між актами спектаклю для ілюстрування або варіювання тональності п'єси, зміни декорацій тощо.

В англійця Джона Гейвуда назва *інтерлюдія* стала майже синонімом до *фарсу* або *мораліте*. Так, в інтерлюдії «Дійство про любов» («The play of Love») діють дві пари, між якими точаться суперечки: Той, що кохає, і Той, кого не кохають; Та, яку кохають, і Та, яку не кохають. Перша пара сперечається про те, хто з двох нещасливіший, друга — хто щасливіший. Кожна пара робить іншу суддею своєї дискусії. В інтерлюдії «Розумний і Нерозумний» («Witti and Wittless») Джемс і Джон сперечаються про те, що краще — бути мудрим чи божевільним. Спочатку начебто перемагає Джемс, який доводить, що божевільним бути краще, адже йому не дово-

диться працювати, він не мучиться думками і йому забезпечене найбільше щастя, доступне людині, — вічний порятунок; однак втручається третій співрозмовник, Джером, який вирішує суперечку таким аргументом: між божевільним і твариною немає відмінності. В інтерлюдії «Дійство про погоду» («The play of the Weather») Юпітер збирає «парламент», щоб вирішити, яка погода для людей краща. Дворянин обирає погоду, сприятливу для полювання, купець — перемінну з помірними вітрами, лісничий — бурю, що розганяє браконьєрів, мірошник — дощ і т. ін. Завершується справа обіцянкою Юпітера дати кожному погоду на його смак.

Неабияку популярність інтермедія дістає в італійському театрі XVI ст., коли поширюються пишні постановки з музикою і танцями. Так, у 1513 р. в Урбіно зіграно комедію «Каландрія» майбутнього кардинала Бернардо Довіці Бібієни — перший зразок *комедії інтриги* (в основі п'єси — сюжет «Менехмів» Плавта). Першою її інтермедією була «Мореска про Язона», в якій герой виходив, танцюючи, на сцену, жартома підкоряв двох биків і сіяв із їхньою допомогою зуби дракона; із землі виростали воїни в античних обладунках. Вони танцювали мореску і билися між собою. Язон оволодівав Золотим руном, виконуючи танець; у наступній інтермедії мореску виконували чотири дівчини, супутниці Венери; у третій дії вісім чудовиськ танцювали, виступаючи за колісницею Нептуна; у четвертій дії навколо колісниці Юнони виступали танцівники, одягнені страусами, орлами і папугами.

Іншу відому постановку інтермедії здійснено у березні 1518 р. у Ватикані у присутності Папи Лева X. Задля втіхи Папи зіграно комедію Лодовіко Аріосто «I Suppositi» («Підмінені») з музичними інтермедіями.

З початку XVII ст. відомі також перші теоретичні визначення інтермедії.

Так, польська рукописна поетика «Poetica practica» (1648) дає таке визначення: «Інтермедія є коротка дія, вигадана або справжня, що розігрується між актами комедії і трагедії. Вона складається зі слів, предметів і осіб дотепних, що освіжають увагу слухачів, і не належить до актів і сцен п'єси; ця дія зветься інтермедією тому, що завжди виконується між актами комедії і трагедії. Немає потреби ставити інтермедії у зв'язок із змістом сюжету або дії комедії: вони можуть мати в собі дію зовсім окрему від дії комедії або трагедії. Однак добре класти в основу інтермедії зміст сюжету самої п'єси або ставити інтермедію в зв'язок з п'єсою. Деякі драматурги обходяться зовсім без інтермедії, але в саму обробку сюжету п'єси вносять сцени, рівнозначні до інтермедії. В інтермедіях розробляються дотепні історії, оповідання, анекдоти, витівки слуг, придворних, бідняків, лестунів та ін.; найкращими для інтермедій особами є сільські мужики, кухарі, кучери, що мріють про ученість, про політичну діяльність, майстерно і спритно ошукують один одного або інших, — одним словом, все дотепне, що помітиш навіть в окремих людях, можна показувати в інтермедіях, в образі інших осіб, додержуючись, однак, пристойності. Особи інтермедій не мають відношення до дії самої п'єси, іноді, однак, вони можуть бути взяті з числа осіб, що належать до п'єси. Інтермедій у комедії

може бути одна або кілька, навіть після кожного акту, крім останнього. Ці кілька інтермедій можуть або служити продовженням одна одної, тобто виконуються протягом всієї п'єси одними й тими самими особами, розвиваючи один і той самий сюжет, або ж можуть не мати між собою ніякого зв'язку, виконуватися після різних актів різними особами, обробляти різні сюжети… Одні з інтермедій викликають сміх тільки словами, наприклад, коли виводяться наші сільські мужики, в уста яких вкладається латинська мова або які добирають вислови, подібні до латинських, або коли ці мужики намагаються наслідувати манери чи мову освічених людей, придворних, або навіть коли вони намагаються висловлюватися чистою польською мовою; також коли ці мужики дотепно описують що-небудь, наприклад який-небудь одяг і т. п., сніданок і т. п. В основу цих інтермедій покладено дії, що викликають сміх; такими є тонкі обмани, спритні викрадення, що їх роблять крадії, слуги тощо. В інших інтермедіях відіграють роль і дотепні слова, і дії; такими є сцени, де виступають лестуни, придворні, хитруни та ін.».

А. Перуччі у трактаті «Про акторське мистецтво» (1699) писав: «Після закінчення кожного акту треба дати музику або танці, а іноді дотепні інтермедії… Музику після завершення акту введено замість хору… Вона потрібна для того, щоб виконавці відпочили, а глядачі розважилися».

У латинському курсі піїтики «Idea artis poeticae» (1731) наведено таку настанову: «Комічний зміст інтермедій може з успіхом братися з життя базарів і трактирів, заради чого актори можуть зображати шинкарів, кухарів, ковбасників, п'яниць, дурнів, божевільних, глухих, сліпих, шахраїв, підлабузників або лестунів і до того ж губатих, патлатих, головатих, потвор, які своїм виглядом викликають сміх».

Визначення інтермедії подається і в курсі поетики викладача Києво-Могилянської академії Митрофана Довгалевського (1736–1737), який писав, що в комедії, під якою він у даному разі розумів інтермедії, діють — голова родини, литвин (білорус), циган, козак, єврей, поляк та ін., тобто *особи незначні*.

На українській сцені інтермедії відомі з XVII ст. («інтермедії, чи інтерлюдії, себто веселі сатиричні сценки, встановлювані між актами поважних і нудних драм» — І. Франко; «Інтермедіями в давнім середньовіковім театрі називалися коротенькі сценки, якими переплітано поважну релігійну драму, аби глядачам дати можність відітхнути свобідніше, розвеселитися. Темою таких інтермедій служили звичайно або духовні притчі, або ще частіше світські анекдоти, комічні сцени, мандровані оповідання та сатиричні концепти» — І. Франко).

Перші відомі інтермедії в Україні датовані 1619 роком (анонімні інтермедії про Климка і Стецька, про Максима, Рицька й Дениса до польської п'єси «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича.

Інколи до інтермедій відносять сцени нижнього поверху вертепу і деякі народні ігри (*коза* та ін.), що видається невиправданим, адже таким чином поза увагою залишається основна ознака інтермедії (виконання *між* діями), тоді як «світська»

частина вертепу і за обсягом дії, і за значенням є рівноправною до горішньої частини, а «коза» взагалі є самостійним обрядовим дійством.

Як і більшість театральних жанрів, народжених за доби середньовіччя, «класична» інтермедія (інтерлюдія) не мала чітких жанрових ознак, а вимоги до неї були вельми розмитими; отож різні автори й дослідники, визначаючи належність того або іншого твору до жанру інтермедії, керувалися різними, часом протилежними принципами, віддаючи перевагу або незначному обсягові твору, або його фарсовому характерові, або ж відсутності цілісного й розгорнутого сюжету.

Починаючи з XVIII ст. у європейському театрі панують багатоактні вистави, спосіб побудови яких невдовзі дає змогу сформулювати принципи *гарно скроєної п'єси*, а традиційна форма інтермедії зі слабким сюжетом втрачає популярність і на зміну їй приходить новий композиційний принцип — *принцип нанизування атракціонів* (подібні принципи «нанизування» реалізуються у цей же час і в інших мистецтвах — так з'являється *концерт, паради, комедії з варіаціями, комедії прислів'їв, арлекінади* та ін.). Згодом з'являться й спеціальні театри, пристосовані саме для показу своєрідних *інтермедійних оглядів — театри ревю* («Revue des Theatres»), *вар'єте, мінстрел-шоу, атракціони* тощо.

Велику популярність дістає інтермедія у Російській імперії, на сценах імператорських театрів, де в першій половині XIX ст. показувалися: «900 000 тысяч злотых, или Тот, да не тот» (Интермедия-водевиль в 2 карт. П. Г. Григорьева, 1840); «Бобыль» (Интермедия из русского быта с пением и плясками в 2 д. Н. Круглополева, 1860); «Вечер на хуторе близ Диканьки» (Интермедия-водевиль в 1 д., взятая из повестей Н. В. Гоголя, 1833); «Восковые фигуры, или Волшебная механика» (Интермедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского, с 5 живыми картинами и сценами из спектаклей, 1825); «Демьянова уха, или Нечаянный уговор в Ямской слободе» (Интермедия-водевиль П. Н. Арапова по басне И. А. Крылова, 1823); «Деревня на берегах Волги, или Нежданный праздник» (Интермедия-водевиль в 1 д. Б. М. Федорова с хорами и плясками, 1817); «Интересная афиша, или Автоматы со всемирной выставки» (Фарс-интермедия в 1д. Н. А. Ермолова, 1851); «Любовь и благодарность, или Встреча добрых помещиков» (Интермедия-водевиль в 1 д. И. Несмеянова с пением и плясками, 1836); «Меркурий на часах, или Парнасская застава» (Комико-аллегорическая интермедия-дивертисмент в стихах А. А. Шаховского, 1828); «Осмеянный ревнивец, или Не спросясь броду, не надо соваться в воду» (Интермедия-водевиль в 2 декорациях с танцами и пением П. Г. Григорьева, 1836); «Перепутье старых воинов, или У русского солдата последняя копейка ребром» (Народная интермедия-водевиль в 1 д. с пением и танцами П. Г. Григорьева, 1836); «Праздник в графском селе, или Старая глупость на новый лад» (Интермедия-водевиль в 1 д., 1832); «Провинциальные актеры, или Ошибка в фальшь не ставится» (Интермедия-пословица с танцами, 1835); «Путешественники в дилижансах» (Интермедия-водевиль в 1 д. П. Н. Арапова, 1821) та ін.

Принципи побудови інтермедії застосовувалися й в українському театрі XIX ст. — як у створеній за принципом нанизування епізодів п'єсі «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицях») М. Кропивницького та ін.

Неабиякий інтерес щодо ігнорування *фабульного театру* і формування принципів *театру ірраціонального*, становлять такі різновиди інтермедій, як *синтези* Марінетті, репертуар *театрів кабаре і мініатюр* початку XX ст., серед яких, зокрема, вирізнявся і «Дім інтермедій Доктора Дапертутто» (Вс. Мейєрхольда), а серед малих форм, які виставлялися на сценах таких театриків, — *імпровізація та імітація*, що врешті й створило передумови для народження *нової театральності*. Це також інтермедії К. І. Галчинського в його «Театрику "Зелений гусачок"», *драматикули* С. Беккета, *гепенінги* й *інсталяції* тощо.

Поряд із терміном *інтермедія* в Україні XIX ст., у народній мові, був відомий термін *термедія*. «Ще й досі, — писав І. Франко, — наш народ називає всяку смішну, галасливу життєву сцену *термедією*; «… східнотурецьку гру *кавардак*, якої вплив, між іншим, і на Росію можемо вгадувати в рос[ійському] слові *кавардак*, рівнозначнім із нашим *термедія*, що й досі значить якусь забаву, шумну пригоду». ► ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕЦО, ДРАМА ЗАСТОЛЬНА, ТАФЕЛСПЕЛ

ІНТЕРМЕЦО (італ. *intermezzo* — пауза, антракт) — в Італії XV–XVI ст. — коротке музично-драматичне видовище міфологічної тематики, початково подібне до інтерлюдій, що виконувалися між великими діями; згодом видовище розвинулося у самостійний жанр. Похідна назва — *intermezzi* — з'явилася на початку XVIII ст. і означала одноактну комічну оперу для двох співаків, що виконувалася між актами опери-серіа («поміж поодинокі акти переводчик повставляв свої власні ліричні інтермецца» — І. Франко). ► ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕДІЯ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат. *interpretatio* — тлумачення) — тлумачення драматичного твору в процесі його втілення на сцені режисером. Основним інструментом режисерської інтерпретації п'єси є постановочний план вистави.

На думку С'юзен Зонтаґ, інтерпретація «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу була підірвана *реалістичним* поглядом на світ, впровадженим науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, — питання про благопристойність релігійних символів, — то античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із *сучасними* вимогами. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості <…> Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація видається такою, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але від-

кинути його не можна. Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»; відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору». ► ДИДАКТИКА У ТЕАТРІ, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ІДЕЯ, МІФ, НАДЗАВДАННЯ

ІНТРИГА (фр. *intrigue*, від лат. *intrico* — заплутую; англ. *subplot*; нім. *Handlung, Intrigue*; ісп. *intriga*) — один зі способів організації драматичної дії за допомогою складних і заплутаних подій. Інтрига створюється свідомими вчинками однієї зі сторін боротьби і допомагає драматургові зацікавити глядача напруженістю дії. У деяких творах інтрига виходить на перший план і визначає жанрову особливість твору (давньогрецька *трагедія інтриги*, *комедія інтриги* та ін.).

Інтрига була одним з головних способів побудови сюжету в римській комедії, у *комедії інтриги* доби Відродження, у *гарно скроєних п'єсах* і домінувала у драматургії аж до середини XIX ст., доки драматурги не стали відмовлятися від інтриги на користь *правди* і т. ін. Так, О. Островський, обстоюючи принципи реалістичної драматургії, писав: «Інтрига це брехня, а справа поезії — істина <…> Справа поета не в тому, щоб вигадувати нечувану інтригу, а в тому, щоб навіть надзвичайну подію пояснити законами життя» і т. ін.

Основні ознаки інтриги у драматичному творі: протиставлення інтересів окремих осіб (любов, влада, гроші, спадщина); втягування у боротьбу інших осіб, помічників і угруповань; боротьба ведеться приховано від суперника із використанням притаманних театрові прийомів (лицемірство, змова, маскування, переодягання, секрети, таємниці, упізнавання тощо); зав'язкою зазвичай служить створення плану боротьби або початок цілеспрямованих зіткнень між ворогуючими силами; у розв'язці та або інша сила досягає поставленої мети. Щодо стосунків персонажів розрізняють інтригу любовну, політичну, пригодницьку і т. ін.

Інколи інтрига протиставляється сюжетові: «Інтрига ближче до англійського терміна *plot*, — вважає П. Паві, — ніж до слова *story*; як і *plot*, інтрига акцентує причинність подій, тоді як *story* (історія) розглядає події в їхній часовій послідовності». ► СЮЖЕТ, ФАБУЛА

ІСТИНА ПРИСТРАСТЕЙ (рос. *истина страстей*) — у системі Станіславського — «достеменна, жива людська пристрасть, почуття, переживання самого артиста». В основі цієї формули — вислів Пушкіна, яким К. Станіславський визначав завдання акторського мистецтва: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах». ► ЖИТТЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ РОЛІ

ІСТОРИЗАЦІЯ (англ. *historitization*, нім. *Historisierung*, ісп. *historización*, фр. *historicisation*) — термін Б. Брехта, який висував вимогу показувати явища у розвитку, у процесі змін. Він писав: «Історизація передбачає розгляд певної соціальної системи з точки зору іншої соціальної системи». До Брехта елементи історизації можна спостерігати у романтичному, а згодом і реалістичному театрі.

КАБІНЕТ ЧОРНИЙ (англ. *black cabinet, black room, black box*)— сцена, огорнута чорним оксамитом. Ефект чорного кабінету застосовували ще у традиційному китайському театрі.

Вперше у європейській практиці використання ефекту *чорного кабінету* зафіксовано у символістичному театрі Поля Фора, а згодом — у виставах Жоржа Мельєса, Костянтина Станіславського та ін.

КАЙЗЕРШПІЛЬ (лат. *ludi caesarii*; нім. *Kaiserspiel* від *Kaiser* і *Spiel* — кайзерівська гра, цісарська вистава) — в австрійському і німецькому театрі XVII ст. — жанровий різновид, зароджений у загальнодоступному театрі Віденської єзуїтської колегії (1620 рр.), а згодом популярний і в інших шкільних театрах. Назва пов'язана із тим, що на виставах частим гостем бував сам кайзер; за іншою версією, тому що вистави прославляли кайзера; втім, зрозуміло, що коли кайзер бував на виставах, його мусили прославляти і якщо його прославляли, йому варто було відвідувати вистави; отже, обидві версії віддзеркалюють ситуацію з різних боків.

В Україні зразком жанру була виконана 5 вересня 1744 р. з нагоди тезоіменитства Єлизавети драма М. Козачинського «Благоутробіє Марка Аврелія». Цей твір, писав Михайло Возняк, є панегіриком цариці Єлизаветі з нагоди її богомольної подорожі до Києва; змальовуючи Марка Аврелія, вибрав автор такі події, які давали привід до порівняння з діяльністю цариці. Олександр Кисіль відносить цей твір до жанру «*ludi caesarii* — царських вистав, які влаштовували єзуїти на честь різних вельможних осіб чи якогось урочистого випадку. Ці урочисті прилюдні вистави мали дуже помпезний вигляд, з балетами, ілюмінаціями, феєрверками і т. ін.».

Кайзершпілем називається також гра в карти. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ПАНЕГІРИК, СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТЕАТР ВЛАДИ, ТЕАТР ЄЗУЇТСЬКИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

КАМЕРА ОБСКУРА (лат. *camera obscura* — темна кімната) — оптичний пристрій, принцип дії якого винайшов Леонардо да Вінчі у XV ст. Цей принцип ґрунтується на властивості світла проходячи крізь маленький отвір у завісі відкидати на протилежній стороні кімнати перекинуте догори дригом зображення краєвиду.

Перші камери обскури являли скриньки з отвором на одній стінці і екраном на протилежній; згодом ефект камери обскури відтворювався у затемненій кімнаті, до якої світло надходило крізь отвір або лінзу, а саме зображення відтворювалося на екрані. Наприкінці XVI ст. використовував камеру обскуру Мішель де Нострадамус. Він демонстрував свої досліди в кабінеті з дубовою стелею, розділеною перпендикулярними балками на квадрати. Під час сеансу один з квадратів відчинявся і в отвір опускалася додолу головою лялька, що сиділа у кріслі. Глядачі, що перебували за дверима, по черзі заглядали у вузьку щілину, прорізану в перегородці, куди було вставлено тригранну призму. Тому, хто дивився у щілину, здавалося, начебто фігура у кріслі виростала і після цього знову ставала маленькою. Тоді глядача впускали до кабінету, де найретельніший огляд стелі, природно, не давав змоги виявити жодних слідів люку, і оптичний трюк

сприймався як диво. Нострадамус показував цей фокус французькій королеві Катерині Медичі, яка витлумачила його як пророцтво: їй здалося, що фігура в кріслі — її заклятий ворог, суперник її сина і прийдешній майбутній вождь гуґенотів Генрих Наварський, що посідав французький трон.

1643 р. єзуїтський чернець Атанасіус Кіршер почав демонструвати один з різновидів камери, який дістав назву *чарівний ліхтар* (лат. *Laterna Magica* — від *latentis* — прихований, невидимий і перс. *magikos* — магічний), оптичний атракціон, в основу дії якого покладено принцип дії *камери обскура*. Надалі цей пристрій використовувався у шкільних драмах і містеріях. Відомо, що під час запросин до театру художника Лотербурга чарівний ліхтар винахідливо використовував у своїх виставах Девід Гаррік (у сценах пожеж та ін.).

Пристрої, подібні до камери обскури, користувалися попитом й у XX ст., про що свідчить, зокрема, Декрет РНК УСРР від 25 лютого 1919 р.: «Електротеатри (кінотеатри — *О. К.*) імені Карла Лібкнехта (кол. «Ампір»), Рози Люксембург (кол. «Модерн») і III Інтернаціоналу (кол. Мишель) з усім обладнанням та інвентарем оголошуються власністю Української Соціалістичної Радянської Республіки і передаються у відання Кінокомітету Комісаріату народної освіти. Всі кінокартини, а також діапозитиви для *чарівного ліхтаря* наукового і культурно-виховного змісту, краєвиди і казки, в чиїх би руках або установах на території Радянської України вони не перебували, оголошуються власністю Української Соціалістичної Радянської Республіки і передаються у відання Кінокомітету Комісаріату народної освіти». ► ТЕАТР ОПТИЧНИЙ, ТЕАТР РАЙОК

КАНВА, СЦЕНАРІЙ (англ. *scenario*, нім. *Kanevas, Handlungsschema*, ісп. *boceto*, фр. *canevas*) — в італійському театрі масок — те саме, що й сценарій; детальний виклад сюжету, на основі якого актори виконують імпровізовану виставу. ► ЛІБРЕТО, КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА, СЦЕНАРІЙ

КАПОКОМІКО (італ. *capocomica* або *capocomico* від *capo* — керівник і *comico* — актор) — в італійському театрі XVI ст. і далі — керівник трупи, який набирає акторів, виконує функції антрепренера і режисера. ► РЕЖИСЕР

КАРНАВАЛ (нім. *Carnaval, Fastnacht*; англ. *carnaval, bannocks day, fasching;* італ. *carnevale*, фр. *carnaval*, чес. і словац. *masopust*, пол. *zapusty*, хорв. *mesopust*, словен. *pust*, серб. *сирнице*, рос. *масленица*, укр. *масляна, масляниця, масниця*) — це не лише календарне свято проводів зими, але й ритуал, і театральна форма, походження яких одні дослідники пов’язують з латинськими словами *carno* (м’ясо) і *vale* (вітаю), а інші зі словосполученням *carrus navalis* (морський візок). Існує також версія пізньолатинського походження слова *carnelevare* (видалити м’ясо). Щоправда, версію про *морський візок* останніми роками дедалі частіше історики спростовують, наводячи усе нові теорії походження назви свята. Зокрема, Вернер Мезгер вважає, що назва походить від уживаних в католицькій службі слів *carnisprivium* і *carnislevamen*.

Хоча думка про те, що карнавал — це «народне свято, не пов'язане з церковними обрядами», доволі поширена у фольклористиці й мистецтвознавстві, проте час проведення свята визначається за церковним календарем — він відраховується від Великодня (за 64 дні до Великодня). Карнавал — це святковий час від Богоявлення або Свята Трьох Царів (*Epiphania*) до початку Великого Посту. Отже, карнавал залежний від християнського календаря. Концепція ж М. Бахтіна, який, відштовхнувшись від ленінської ідеї про боротьбу двох культур, усю суть карнавалу змушений був звести до опозиції народного духу церковно-державному офіціозові й представив радше утопійну міфологію карнавалу й сміхової культури, аніж теорію й історію, сьогодні доволі критично сприймає європейська фольклористика й мистецтвознавство. Приміром, представники німецької школи фольклористики переконливо обґрунтовують ґенезу карнавалу з літургії й відкидають наявність у карнавалі дохристиянсько-германських коренів, вважаючи, що «дохристиянська концепція», виведена з історичної міфології XIX ст., дістала поширення лише завдяки підтримці нацистів.

Карнавал залежний від християнства і в іншому аспекті. Адже відомо, що деякі римські папи були не лише шанувальниками, а й патронами карнавалу. Так, активною підтримкою карнавалу відзначився Павло II, який примусив євреїв сплачувати податок у 1130 золотих флоринів (із цієї суми тридцять — символічно додані на згадку про Юду), що й призначалися на карнавальні розваги. Значну частину карнавальних витрат покривала папська скарбниця. Перше повідомлення про карнавал у Нормандії датоване 1091 роком, а вже у XII ст. карнавал відбувається й в Італії. У цей самий час, на думку сучасних дослідників, утворилися «класичні форми» карнавалу. «Один з найдавніших описів карнавалу, що зберігся до нашого часу, — писав Михайло Бахтін, — подає у формі містичного бачення Пекла. Нормандський історик XI ст. Ордерик Вітал змальовує бачення якогось священика Гошеліна, який першого січня, вертаючись вночі від хворого, бачив військо, що посувається пустельною дорогою під проводом *Ерлекіна* (він посідав одне з найзначніших місць у середньовічній пекельній ієрархії — *О. К.*). Самого *Ерлекіна* зображено у вигляді велетня, озброєного величезною палицею (фігура його нагадує Геракла). Військо, яке він веде, вельми строкате: попереду йдуть люди, вдягнені у звірячі шкіри, потім ідуть люди, що несуть п'ятдесят гробів, на гробах сидять маленькі чоловічки з великими головами та великими кошиками в руках. Потім ідуть двоє ефіопів з дибою, на якій чорт налигає чоловіка, встромляючи в нього вогняні шпори. Далі йде велика кількість жінок: вони їдуть верхи на конях, весь час підстрибуючи на сідлах, оздоблених розпеченими цвяхами; жінки весь час підскакують і знову падають на цвяхи».

У Венеції свята, що передували карнавалові, відомі з XII ст., а з 1296 р. спеціальним декретом переддень Великого посту був оголошений святом, до структури якого увійшли процесії, різноманітні ігри, спортивні змагання, маски тощо.

1310 р., наслідуючи традицію імператорського Риму, бучний карнавал було влаштовано з політичною метою: після придушення заворушень, викликаних заколотом Байамонте Тьєполо, дож П'єтро Граденіго, маючи намір переключити увагу народу й заспокоїти його, влаштував карнавальні розваги спеціально для моряків і робітників арсеналу, найактивнішої частини венеційського плебсу. Сам він під час карнавалу тинявся у натовпі й, удаючи, що розважається, здійснював, як писали, *обережну агітацію*.

З плином часу карнавал ставав пишнішим і пишнішим, його відкриття почало супроводжуватися офіційною церковною службою й різноманітними виступами влади. Постали й спеціальні розважальні компанії — «Compagnie delle Calze», члени яких носили символічні емблеми, прикрашені дорогоцінними каменями.

Незважаючи на різноманіття, у сюжетиці карнавалу вирізняється кілька основних типів: *маскарад календаря* й *заповіт*.

У маскараді календаря брало участь тринадцятеро персонажів. Один зображував рік, а інші — дванадцять місяців. Рік виступав в образі старого з сивою бородою, зі скіпетром у руці, найчастіше — у костюмі Арлекіна. Він представляв глядачам кожен місяць і вказував, що він мусить робити. Виходячи зі специфіки місцевості та з характерних рис персонажа, він супроводжував свої промови глузливими зауваженнями й жестами. У великих населених пунктах у видовищі брали участь не лише місяці, а й свята. Так, у почті Січня було шість свят, Лютого — три свята і т. ін. За рахунок цих свят кількість учасників видовища багаторазово збільшувалась, а інколи досягала сімдесяти чоловік.

У карнавальних сценаріях, що дійшли до нашого часу, йдеться про боротьбу Посту з Карнавалом, про перемогу Посту й мученицьку смерть на вогнищі Карнавалу разом з його кухарем. Кульмінацією карнавалу була процесія й страта. Карнавал у вигляді опудала урочисто везли вулицями, а потім спалювали, топили або якимось іншим чином страчували. Засуджений до смерті Карнавал оголошував свій заповіт, у якому привселюдно розкривалися таємниці міста й знімалися мовні табу: ошуканий чоловік публічно називався рогоносцем, нечистий на руку торговець — злодієм, жінка не надто моральної поведінки — шльондрою тощо.

Сюжет карнавального *заповіту* символізував вигнання зими та усунення зла. Головна дійова особа обряду — *Король карнавалу* або *Карнавал* — розрум'янена лялька в короні, старий або опудало, зазвичай виготовлялися із соломи.

Сцена *заповіту* розгорталася у такий спосіб: Король Карнавалу або Карнавал спочатку суворо критикував справи і вчинки мешканців міста, після чого його засуджували й страчували — спалювали або кидали у річку ляльку.

У Тоскані Карнавал «страчувався» таким чином: компанія ряджених носила вулицями ноші з розпростертим на них Карнавалом — умираючим чоловіком. Урешті-решт ноші ставили біля його «домівки», і Карнавал, удаючи, що конає, розігрував сцену прощання.

Атрибутом карнавалу були *маски*: Арлекін, Пульчінелла, Доктор та ін.

Карнавальний парад зазвичай очолювали блазні, які йшли пішки або їхали на конях; буфони розкидали яйця з трояндовою водою; герольди розкидали горіхи дітлахам; «демони», «дикуни» й «лісові жінки» дражнили роззяв; бігуни штурмували «Пекло», стріляючи потішними вогнями.

Один з найхарактерніших елементів карнавальних розваг, що, безумовно, нагадує чи то містерії, чи то самі хрестові походи — *кораблі блазнів* (нім. *Narrenshiff*) — кораблі з ряженими блазнями, за якими випливали вершники, що сиділи верхи на іграшкових, зроблених із тканини, конях, неначе циркові блазні. Серед них були колісниці у вигляді *Пекла*, тобто вежі, на якій розміщалися ряджені в костюмах *дияволів*, які виступали з імпровізованими жартами сатиричного характеру. 1539 року на такій колісниці виставлено фігуру одного з войовничих захисників реформованої церкви для висміювання під час процесії. Останній після того звернувся зі скаргою до міської влади, яка й заборонила процесії.

Відомо, що зухвала поведінка ряджених, їхні зіткнення з шанованими громадянами викликали невдоволення патриціїв, а відтак і сутички виконавців з владою.

Усупереч міфові суцільного *бешкетування*, яким видається середньовічний карнавал, насправді він дуже часто ставав евфемізмом барвистого тріумфу, що мусив пробудити патріотичні почуття його учасників і глядачів. Як пише Я. Буркгардт, в Італії «за правління Павла II і Александра VI влаштовувалися пишні карнавали, що зображували улюблену фантастичну картину того часу — тріумф давньоримських імператорів». Невипадково ж італійські карнавали цієї доби, віддаючи данину моді на античність, подеколи називалися давньоримським святом *lupercalia*. У середині XV ст., коли Папа Павло II почав відроджувати давньоримські звичаї й розваги, постали й видовища та ігри за мотивами античної історії — масові тріумфальні процесії (*trionfi*), що наслідували тріумфи римських імператорів. Так, 1443 року флорентійці показували громадянам Неаполя, де відбувався в'їзд Альфонса, тріумф, у якому рухалися вершники, одягнені в костюми різних народів. На величезній тріумфальній колісниці стояв Юлій Цезар. 1500 року Цезар Борджіа інсценує *тріумф Юлія Цезаря* на одинадцятьох пишних колісницях, заявляючи про намір возвеличити власну персону шляхом відтворення античного свята.

Разом із тріумфами поширюється й новий мотив святкового декорування вулиць — тріумфальна арка, що будується за античним зразком.

Такі тріумфи влади влаштовувалися під маскою тріумфів давньоримських полководців — Емілія Павла, Камілла, Августа, Юлія Цезаря та ін.

До цього ж карнавально-тріумфального різновиду видовищ відносяться й плавання буцентавра у Венеції (1491), плавання моделі Всесвіту (1541) та інші дива, що ними намагалися збурити уяву глядачів тамтешні правителі. Тріумфи відігравали настільки велику роль у житті шляхти, що їм навіть присвячували

цілі монографії, як твір Массімо Трояно «Розмови про тріумфи, турніри, святкове вбрання і найдивовижніші речі, що мали місце у день пишного весілля славного сеньйора герцога Вільгельма, старшого сина шляхетного Альберта V, пфальцграфа Рейнського і герцога Верхньої і Нижньої Баварії 1568 року, 22 лютого…»

З цієї практики постав і світський театр (адже «ренесансний театр Італії, — писав Вальтер Беньямін, — народився з демонстративності, з *тріонфі*, процесій з коментуючою декламацією, що постали у Флоренції за Лоренцо Медичі»).

З карнавалом пов'язані перші згадки про фестивалі блазнів (*festa stultorum, faturum, fallorum*) і свята віслюків, датовані кінцем XII ст., а 1381 р. — й повідомлення про організацію «Ордена дурнів». У XV ст. *корпорації дурнів* об'єднували чиновників, школярів, нижчу церковну й монастирську братію, студентів-вагантів. На чолі цих спілок стояли Князь Дурнів, Матуся Дурепа, Імператор або Архієпископ Дурнів, Лорд Безладу, Повелитель Бешкетів або Король Рогоносців.

У дні католицьких свят — Св. Стефана (26 грудня), Іоана-євангеліста (27 грудня), Пам'яті Невинно вбитих немовлят (28 грудня), Нового року (1 січня), Богоявлення (6 січня), Великодня, — а також під час міських карнавалів братчики влаштовували Свята Дурнів, змістом яких були пародійні культові ритуали — і не лише на вулицях, а й біля священних церковних вівтарів. «Під час Служби Божої, — з обуренням повідомлялося у посланні богословського факультету Паризького університету від 12 березня 1444 р., — диякони й субдиякони у чудернацьких масках, в одязі жінок і гістріонів, танцювали у храмі, співали на хорах сороміцькі пісні, їли кров'яні ковбаси біля вівтаря, грали в кістки, наповнюючи церкву смердючим запахом кадильниць, в яких спалювали шматки старих підошов, скакали по церкві й не соромились своїх сороміцьких танців».

По закінченні сміхової літургії клірики каталися на возах вулицями міста й осипали перехожих лайном, демонструючи *видовища гидкі* й супроводжуючи їх непристойними жартами.

У деяких церемоніях товариств дурнів головним персонажем був осел (міфологічно пов'язаний із узаконеним у IX ст. *святом віслюків*, яке справлялося на Різдво, в пам'ять про втечу Марії з немовлятком Ісусом в Єгипет на віслюкові).

Відоме також приурочене до карнавалу свято *хлопчика-єпископа* (лат. *puer episcopus, episcopus puerorum, episcopus puerilis, episcopus parvulus, episcopellus*, нім. *Schull-Bischoff*, англ. *Boy-Bishop*, італ. *Piscopello*, ісп. *obispillo*).

Поряд із цим починаючи з XIV ст. у Парижі постають також театральні товариства іншого ґатунку — *базоські клерки* (*Clercs de la Basoche*), спілки чиновників парламенту, котрі отримали свою назву від слова *Bazoche* (лат. *basilica* — палац, будівля парламенту). Ця асоціація юристів обирала свого голову — *короля Базоші* (*empereur de la basoche*) і користувалася різного роду привілеями. Тричі на рік клерки з'являлися на вулицях у парадних яскравих костюмах, організовуючи процесії (*monstre*), розігруючи п'єси під час різдвяних свят і карнавалу. Базоські

клерки брали також участь в урочистостях під час *в'їздів* королівських осіб, виставляли *живі картини* і пантоміми до міських свят, виконували вистави в залі парламенту в урочисті дні. Сатирична спрямованість фарсів інколи призводила до сутичок з владою.

Поряд із *базоськими клерками* виступав у Парижі й гурток *безтурботних хлоп'ят* (*enfants sans-soucy*), який спеціалізувався на показі блазенських п'єс — *соті* (*sottie* від *sot* — блазень, дурень). Члени гуртків, які об'єднували заможну молодь та інтелігенцію, виступали в костюмах блазнів з ковпаками, з вухами віслюка й бубонцями, у різнокольоровому вбранні, з жезлами блазнів у руках (marotle). Їхні забави супроводжувалися стрибками, гімнастичними трюками, що вимагали від виконавців значних технічних навичок.

У Швейцарії і Німеччині до карнавальних розваг приурочувалися *фастнахтшпілі* (*Fastnachtspiel*) — короткі фарсові сценки, призначені для карнавальних процесій і втілювалися головними виконавцями цього жанру — ремісниками, підмайстрами, міським бюргерством, школярами. ► ДРАМА МАСЛЯНА, ФАСТНАХТШПІЛЬ

КАРТИНА (фр. *tableau*; англ. *tableau*; нім. *Tableau*; ісп. *cuadro*; пол. *odslona*) — одиниця поділу п'єси на частини (зазвичай закінчена частина акта), відокремлена від іншої короткою перервою, під час якої опускається завіса, публіка залишається на місцях, а на сцені відбувається швидка зміна декорацій або залишається та сама декорація. На українській етнічній території у цьому ж значенні застосовувалися також терміни *видок* («Алексій, человек Божій», 1673) і *відслона* (І. Франко, «Літературні письма», VI; Ю. Федькович, «Як козам роги виправляють»), *відміна* й *одміна* («Талан» Михайла Старицького — «драма в 5-ти діях і 6-ти одмінах»), *одслона* (пол. *odsłona*; «Зимовий вечір» Михайла Старицького — «драматичний етюд в 2-х одслонах») та ін. Термін уживається також для позначення жанру одноактної драматургії («Сапфо», драматична картина в одну дію Л. Старицької-Черняхівської, 1896; «Розмір». Дійсна картина чорноморського життя. В двох одмінах. М. О. Раевский, 1901; «Смерть Офелії». Драматична картина Станіслава Виспянського. Переклад О. Луцького, 1909; «Тарас Шевченко». Картина із життя поета в 1 д. Ісидор Трембицький, 1903; «В Гірничій Дуброві», сценічна картина в 1 акті, Габріеля Запольська, 1899); інколи термін уживається для позначення фінальної мізансцени, німої сцени, кінцевої живої картини тощо. ► АРХІТЕКТОНІКА, ЗАВІСА

КАРТИНА ЖИВА, ТАБЛО (фр. *tableau vivant*) — експресивна мізансцена з участю одного або кількох акторів, що нагадує скульптуру або живописне полотно. Жива картина, на думку П. Паві, заклала основи побутової драматургії і театру.

Техніка *живої картини* з'являється вже в античних тріумфах, а згодом дістає розвиток за доби середньовіччя. Так, у Флоренції з кінця XIII ст. день патрона міста Іоана Хрестителя супроводжувався спочатку виступом костюмованих груп, що проходили містом з музикою і танцями, а увечері — бенкетом. Згодом до свята приєдналося прикрашення міста, що набуло характеру виставки товарів — до-

рогоцінних речей, шовкових тканин, парчі і предметів мистецтва, що привозили заможні купці. Уздовж вулиць рухалися процесії, в яких брали участь чернечі ордени, духовенство, церква і міські корпорації (за доби середньовіччя у Франції вживалася також лексема *mystères mimes*, що означало живі картини не лише духовного, а й світського змісту). Незабаром з'явилися й живі картини на колісницях, які мали в Італії назву *edifizi* (будівля), а саме видовище одержало назву *rappresentatione* (назва *rappresentatione* переноситься згодом і на драматичні видовища на кшталт містерій і літургійної драми). Посилення інтересу до живих картин спостерігається переважно із XVIII ст. Одним із основоположників цієї сценічної практики вважається К. Бертінацці.

У Російській імперії живі картини називалися інколи *игрушка немая*. У вигляді живої картини вирішено фінал у «Ревізорі» М. Гоголя. 1851 р. концертну програму із *живими картинами* показував С. Гулак-Артемовський у Петербурзі. Про влаштування *живих картин* згадує також К. Станіславський у книзі «Моє життя у мистецтві».

У середині XIX ст. дістали поширення різновиди живих картин на кшталт *живих статуй* (актори у трико тілесного кольору зображували героїв різних часів і народів), наприкінці XIX ст. — *живі поштові листівки* (оголені дівчата, розфарбовані під мармур, гіпс або бронзу) та ін.; такі *статуї* і *листівки* виставлялися у Петербурзі, у саду «Акваруім», у дитячому театрі та в інших видовищних закладах.

В Україні живі картини під назвою *живообраз*, *живий образ* або *таблько* відомі з середини XIX ст. Так, Іван Франко у праці «Русько-український театр (історичні обриси)» цитує «Зорю галицьку» (1849), в якій наводиться такий опис: «"На кінець <…> був уряджений живообраз (табльо), представляючий освободження Русі. Невіста в глубокім думанню сидяча по однім боці з верховинцем, а по другім з подолянином, обома в оковах, в жалю і розпуці — представляла Русь уярмлену! Ангел-хранитель зближається в торжественнім поході і задивлюється з сердечним пожалованням над недолев русков, зносить руки до неба і просить о спасеніє для Русі. Небосклон чорнов пітьмов покритий роззоряється, окови спадають з нещасних дітей руських, а тії, як би досі з просонню будучи, встають і з задивленням роззираються наоколо. Ангел-хранитель клякає, щоби Вишному за свободу для дітей руських зіслану подякувати. В тім виходять другі слов'яни: кроат, серб, чех і чорногорець і подають вільним русинам руки і роблять так межи собою союз. Глибоке сочувство русинів для всіх братій слов'ян відозвалося потім в нашій народній пісні: "Мир, слов'яни, вам приносим", котру хор за кулісами заспівав. На загальне желання тоє табльо було повторене". Як бачимо [коментує І. Франко], сей живий образ являється немов прямим продовженням старої традиції шкільних містерій з її алегоричними фігурами і персоніфікаціями абстрактних понять».

У театрі Садовського також здійснювалися постановки живих картин, про що сам М. Садовський писав у спогадах: «Було поставлено кілька інсценізацій "Ой

у полі криниченька", "Гоголь слухає українські пісні", "Троянці вирушають з Енеєм до Трої" — всі вони мали великий успіх».

20 травня 1917 р. в день Українського національного фонду в приміщенні Київського оперного театру молодіжний театр-студія Курбаса взяв участь в концерті-мітингу, де було поставлено серію живих картин «Історичні ілюстрації», а серед них картина «Прометей розкутий», в якій символічні образи створили: Розкутий Прометей — В. Василько, Розкуте українське слово — Л. Курбас.

8 березня 1919 р. у Києві у приміщенні колишнього театру «Бергоньє» відбулася вистава-концерт для дітей робітників і червоноармійців, у програмі якої була й жива картина «Широкая масленица».

Під час параду 1 травня 1919 р. були показані символічні живі картини на теми з історії французької революції 1871 року і російської революції 1917 р., а також алегоричний малюнок «1 травня 1920 р.».

10 березня 1920 року в театрі ім. І. Франка (Вінниця) відбувся вечір, присвячений Т. Г. Шевченкові; в програмі було показано заключну живу картину в постановці А. Бучми. ► АПОФЕОЗ, МІЗАНСЦЕНА

КАРТИНА СІМЕЙНА, СЦЕНА СІМЕЙНА (нім. *Familiengemälde, Familien-Gemälde*, пол. *obraz rodzinny*) — у німецькій драматургії кінця XVIII ст. — жанровий різновид *міщанської драми*; термін впроваджено Ф.-Л. Шредером. Першою п'єсою із цим підзаголовком була драма «Не більше п'яти страв» актора Г.-Ф.-В. Гроссмана (1781). У центрі сюжету лежить мотив нерівного шлюбу, однак у цілому жанр тяжіє до нарису. Подальший розвиток жанр дістав у творчості А. Іффланда і А. Коцебу. У XIX ст. до сімейної картини звертався О. Островський, у доробку якого є п'єса «Семейная картина». ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

КАРТИНИ ДРАМАТИЧНІ — жанровий різновид драми, поширений в Україні наприкінці XIX — на початку XX ст., з послабленим сюжетом, епізодичною побудовою і тяжінням до епічного жанру, як у І. Карпенка-Карого п'єси «Понад Дніпром», «Суєта» (драматург дає творові подвійне визначення «комедія в 4 діях» і «картини»), «Гаркуша» Олекси Стороженка (драматичні картини у трьох діях), «Чураївна» В. Самійленка; «Іван Вовчуря» (Картини із бита українских козаков, в 5 д. Соч. В. А. Тертишного, 1899); «Дізгармонія» (Драматичні картини в 4 дії В. Винниченка, 1907); «Крадене щастя» (Драматичні картини з сільського побуту у 5 діях, з співами і танцями. М. Ф. Юльченко-Здановская, 1908); «Мазепа» (Исторические картины в 6 действиях. Текст отчасти заимствован из поэмы Пушкина «Полтавский бой» артиста К. П. Мирославского-Винникова, 1894).

КАТАРСИС (грец. *katharsis, kathakois, katharmos* — пророцтво, цілительство, очищення; фр. *catharsis*, англ. *catharsis*, нім. *Katharsis*, ісп. *catarsis*) — у теорії драми Аристотеля — очищення, до якого спричинює трагедія. Функція катарсису приписувалася передусім Аполлонові (Аполлон Катарсий). Традиційно вважається, що, як про це писав Аристотель, мета трагедії (і не лише трагедії, а й комедії) по-

лягає в очищенні душі — звісно ж, у найвищому сенсі слова. Проте вже Полібій вважав метою трагедії цікавість, розвагу і задоволення, Солон дорікав першому трагікові Теспісові за *брехню й удавання*, Платон ставився до трагічного лицедійства як до несерйозної спокуси, а Главкон у Платона стверджував, що безглуздо зараховувати до мудреців і любомудрів «театралів» — любителів видовищ і любителів слухати (театр, за Аристотелем, — задоволення для слуху), адже їх анітрохи не тягне до такого роду бесід, де щось обговорюється, зате немов їх хто підрядив слухати усі хори, вони бігають на свята на честь Діоніса, не пропускаючи ні міських Діонісій, ні сільських; «невже ж усіх цих та інших, хто прагне пізнати щось подібне або навчитися якомусь нікчемному ремеслу, ми назвемо філософами?»

У сучасній науці, починаючи з Я. Бернайса та його *медичної теорії* (1857 р.), катарсис трактується як релігійна і медична функція, адже у давньогрецькій мові це слово, як і однокореневі слова, означали чистоту, обряд очищення, піднесення, оздоровлення, очисну жертву і найнижчу ступінь посвяти в Елевзинські містерії.

В'ячеслав Іванов тлумачив катарсис як музикотерапію, що застосовувалася піфагорейцями у процесі лікування маній. Так само інтерпретує цей принцип і С'юзен Зонтаґ: «Він [Аристотель] ставить під сумнів думку Платона, що мистецтво безвартісне. Правдиве чи неправдиве, але мистецтво, згідно з Аристотелем, має певну вартість, бо є формою терапії. Мистецтво зрештою корисне, заперечує Аристотель, корисне з медичної точки зору, бо воно пробуджує та очищує небезпечні емоції». Адже й справді, *катарсис* вживається у «Поетиці» як технічний термін для ритуального очищення (ритуальний катарсис Ореста після убивства матері) і стосується не героя, а глядача.

У XX ст. поняття *катарсис* використовують З. Фройд (*катарсис* — один із методів психотерапії) і Л. С. Виготський (впливаючи на психіку людини, вважав Виготський, твір мистецтва збуджує у неї «протилежно спрямовані афекти», що спричинює «вибух, розряд нервової енергії; у цьому перетворенні афектів <…> і полягає катарсис естетичної реакції»).

Нетрадиційно розглядає аристотелівську катарсису Августо Боаль. Дискутуючи із «примусовою системою аристотелівського театру», він запитує: «Яким чином театр може стати Інструментом Залякування?» Спираючись на «Поетику», «Нікомахову етику» та інші праці Аристотеля, Боаль робить висновок, що визначення трагедії в Аристотеля має бути таким: «Трагедія відтворює дії раціональної душі людини, її пристрасті, що перетворилися на звичку, її пошук щастя, що полягає у моральній поведінці, віддаленій від крайнощів, найвища користь яких — правосуддя, максимальний вираз якого — Конституція». Щастя ж полягає у дотримуванні законів. Для тих, хто створює закони, — розмірковує далі Боаль, — все гарно; але як бути із тими, хто їх не створює? Тут на допомогу й приходить театр, який, на думку Боаля, виступає в Аристотеля Інструментом Залякування. Театр, який очищує. ► ІДЕЯ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

КАТАСТАЗИС (лат. *catastasis* — уповільнення, затримання; фр. *catastase*) — у поетиці шкільної драми — момент найвищого напруження у драмі, що веде до катастрофи. Діяч єзуїтського театру Я. Понтан писав у своїй поетиці, що катастазис є моментом найвищого напруження дії і разом з епітазисом обіймає першу — третю, а інколи й п’яту дію. Теофан Прокопович писав, що «у третю дію вводяться перешкоди й замішання — ця частина називається *катастазис*». Митрофан Довгалевський зазначав, що катастазис — це «остання частина, в якій закінчується фабула і яка є поверненням або щасливого кінця, або нещасливого. Вона завжди міститься в п’ятому акті. Закінчення трагедії є зажди сумним, навіть коли початок радісний». Поряд із терміном катастазис вживається також термін риторики *procatastasis* — у значенні *вступ до викладу*. ► АРХІТЕКТОНІКА П’ЄСИ І ВИСТАВИ, ЕПІТАЗИС, КАТАСТРОФА, КЛІМАКС, КОМПОЗИЦІЯ, КУЛЬМІНАЦІЯ, ПРОТАЗИС, ПОДІЯ

КАТАСТРОФА (грец. *katastrophe* — поворот, розв’язка) — у давньоримській і шкільній теорії драми — момент розв’язування драматичної ситуації, який передує фіналові. Вперше теорія катастрофи обговорюється в античній поетиці — у своїх роздумах про комедію Донат розрізняє три найважливіших моменти у структурі драми: *протазис, епітазис і катастрофу*. У поетиці класицизму катастрофа інколи ототожнюється з розв’язкою (фр. *dénouement*). Діяч єзуїтського театру Я. Понтан писав, що катастрофа — це остання частина, котра завершує п’єсу; тут представляється поворот обставин на краще або несподіване заспокоєння; зазвичай катастрофа обіймає частину або весь четвертий акт, а також — п’ятий. Німецькі теоретики драми XIX ст. (Г. Фрайтаг та ін.), виходячи зі структури драм Шиллера, визначили у будові драми такі моменти: *експозицію, наростання, найвищий момент, поворот і катастрофу*. На думку Гегеля, «катастрофа — це лише окремий випадок розв’язки»; такоъ самої думки дотримується й Патріс Паві.

Традиційно прикладами катастрофи вважаються: «мишоловка» у «Гамлеті» Шекспіра (загибель Гамлета — розв’язка); смерть Цезаря у «Юлії Цезарі» Шекспіра (розв’язка — смерть Брута); зрада Катерини чоловікові у «Грозі» Островського (розв’язка — самогубство Катерини); від’їзд Лариси з Паратовим з весільного обіду (розв’язка — смерть Лариси); Гедда спалює рукопис у «Гедді Габлер» Ібсена (розв’язка — самогубство Гедди). «Тепер, — писав М. Вороний, — будується п’єса переважно на чотири, п’ять актів: в першім — зав’язка, в другім — підвищення дії, в третім — найбільший розвій дії, в четвертім — ослаблення дії і в п’ятім — розв’язка (або катастрофа)». ► КОМПОЗИЦІЯ, КУЛЬМІНАЦІЯ, ЛІЗИС, ПЕРИПЕТІЯ, РОЗВ’ЯЗКА

КАФЕ-КОНЦЕРТ (фр. *Cafés-concerts*) — у Франції XVIII ст. — один з різновидів театру кабаре. Перші кафе-концерти відомі з 1778 р. ► ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР-КАФЕ

КАФЕ-СПЕКТАКЛЬ (фр. *café-spectacle*) — у Франції XIX ст. — одна з назв кав’ярень, у яких здійснювався показ вистав, зібраних з окремих номерів — танців, гімнастичних вправ, фокусів тощо. Ці кав’ярні дістали поширення у зв’язку з обмеженнями щодо створення театрів. ► ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР-КАФЕ

КАФЕ-ФЛАМЕНКО (фр. *Cafés flamenco*) — в Іспанії XIX ст. — один з різновидів театру кабаре або театрів-кав'ярень. У цих кав'ярнях в оточенні столиків танцювали і співали жінки (*flamencas*) у супроводі гітаристів. ► ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР-КАФЕ

КВІ ПРО КВО (лат. *qui pro quo* — непорозуміння) — у комедії ситуацій — сценічний прийом — непорозуміння, внаслідок якого ту або іншу особу приймають за іншу; характерний прийом фарсу, комедії плаща та шпаги, водевілю та ін.

КВАРТО (лат. *quarto*) — у XVI–XVII ст. — один з книжкових форматів (25 х 30 см), у яких друкувалися драматичні твори (зокрема, твори Шекспіра та ін.); «поганим кварто» (bad quarto) називається піратська копія. ► ОКТАВО, ФОЛІО

КВОДЛІБЕТ (лат. *quodlibet*, полк. *kwodlibet*, фр. *pot-pourri*) — у європейському театрі XVIII–XIX ст. — видовище, що складається з фрагментів різножанрових творів (опер, балетів, оперет). Одна з назв цього видовища в Польщі — *co kto lubi* (що хто любить). ► ПАСТІЧЧО

КИЛИМ ТРАГІЧНИЙ, КИЛИМ ЗЕЛЕНИЙ (англ. *tragic carpet, green baize*) — в англійському театрі XVII–XIX ст. — зелений килим, яким покривали сцену у трагедії, щоб актори, які «помирають» на сцені, не забруднили свої костюми.

КИШЕНЯ СЦЕНИ (пол. *kieszen*) — приміщення (ніші) з обох боків сцени, призначені для декорацій, що мають бути виставлені у відповідний момент на сцені.

КІМНАТА ВИСТАВКОВА (англ. *exhibition room*) — у практиці англійського й американського театру у XVIII–XIX ст. — приміщення для показу позацензурних вистав; ці приміщення умовно називалися *виставками*, *лекторіями* тощо.

КІМНАТА ЧОРНА (англ. *black box*) — маленький театр без портальної арки і просценіуму; сценічне обладнання і одяг сцени — стіни, підлога, стеля тощо — у цьому театрі витримані в чорному кольорі. ► КАБІНЕТ ЧОРНИЙ, ТЕАТР ЧОРНИЙ

КІН — в українському театрі, починаючи з 1860-х рр. — сцена, театр. У першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит» (1861), у ремарці першої яви другої дії сказано: «Вид на кону той самий»; у кінці тому, де подається «Объяснение неудобопонятных южнорусских слов, содержащихся в 11-й и 12-ой книжке "Основы"», дається пояснення: «кін, род[ительный падеж] — кона — сцена». Словник Б. Грінченка (видання 1928 р.) подає: «кін, кону — публичное место, где стояли присужденные к тому в виде наказания; место игры; сцена». ► СЦЕНА, ТЕАТР

КІНЦІВКА — завершальна частина вистави, що йде після розв'язки; остання ударна репліка акту або картини «під завісу»; за визначенням В. М. Соловйова, це «те, що відбувається у театрі після останніх слів і до опускання завіси — остання пантомімічна сцена». ► РОЗВ'ЯЗКА, ФІНАЛ

КІНЦІВКА ПЕРИСКОПІЧНА (англ. *periscope ending*) — сцена наприкінці вистави, в якій розповідається про те, що сталося з персонажами після розв'язки. ► ЕПІЛОГ

КЛАКА (фр. *claque*; англ. *claque, paid applauders, clapping*; нім. *Claque, bezahlte Beifallsklastcher*; ісп. *claque*; у французькій мові термін зафіксовано з 1830-х рр.) — організація власного сурогатного успіху або провалу чужого виступу групою

п*ідставних глядачів* — клакерів, найнятих антрепренером, провідним актором, драматургом, оратором, політиком тощо.

Клака народилася в давньоримському театрі, де за правління Августа прославився голова театральних клакерів Перценній (тодішня клака називалася *theatrales operae* або *fautores*). За доби Відродження клака дістала поширення в багатьох країнах Європи, найбільше в Італії, у музичному театрі. У XVII ст., коли звичай «організовувати успіх» вистави за допомогою театральних рецензій і підставних осіб поширився по всій Європі, народилася професіональна клака, котра продавала свої оплески й аплодувала на замовлення постановників вистави у заздалегідь визначених місцях, аби створити ілюзію шаленого успіху вистави замовника або ж провалу спектаклю конкурента.

У 1820-х рр. клака остаточно професіоналізується і в багатьох країнах створюються спеціальні *товариства*, діяльність яких спрямовується на *організацію успіху п'єси й вистави*.

Так, у Франції постало «Товариство страхування драматичних успіхів», у штаті якого працювали фахівці, найняті залежно від завдань і жанру вистави: *біссери* (*bisser* — вигукували *біс*); *знавці* (невимушені схвальні репліки під час вистави); *плакальниці* (*pleureurs* — для мелодрами); *плескуни* (аплодують); *свистуни* (свистять або тупають під час вистави); *сміхові* (*rieurs* — регочуть у заздалегідь визначених місцях комедійної вистави).

Керівник клаки переглядав генеральну репетицію і планував, які саме реакції мають демонструвати його підлеглі під час вистави (оплески, ридання, вигуки *біс* і *браво*, непритомність). У зв'язку із цим керівника клакерів називали *диригентом*.

Клакери працювали не лише в театрі: вони поширювали чутки про виставу в громадських місцях (кав'ярнях), виступали у засобах масової інформації тощо.

Професія клакера вимагала від її представників формування системи професійних навичок і вмінь, отже, у клакери потрапляли лише найкращі. Так, перш ніж стати видатним режисером, професіональним клакером був Андре Антуан (згодом він виступав у ролі театрального критика).

Яскравим прикладом клаки є прем'єра вистави «Тоска» Дж. Пуччіні. 14 січня 1900 р. у Римі, у театрі «Констанци», напередодні прем'єри поширилися чутки про те, що вороги композитора підклали бомбу в залі для глядачів. Поліція марно обшукала театр. А прем'єра відбулася і мала величезний успіх. Однак клака вже нагромадила чималий професійний досвід і, виконуючи замовлення, почала формувати громадську думку таким чином, що нібито Пуччіні з рекламною метою, навмисне, поширив чутки про теракт у театрі. Та не виключено, що насправді відбулося зіткнення двох клак — з одного боку, найнятої Пуччіні, з іншого — його конкурентами; тобто подвійна клака.

Послугами клакерів користувалися й нацисти у своїх паратеатральних заходах. Так, під час виборчих перегонів Й. Геббельс зірвав прем'єру антивоєнного філь-

му «На Західному фронті — без змін» за романом Е.-М. Ремарка. Під час прем'єри 5 грудня 1930 року його люди випустили в кінотеатрах білих мишей і вужів, що й примусило публіку тікати з сеансів.

Явище клаки відоме також в українському театрі (М. Старицький, «Талан»; М. Кропивницький, «Нашествіє варварів»).

Періоди активізації клаки пов'язані із фінансовим розквітом театральної справи, коли успіх вистави може принести значний прибуток.

У сучасному театрі клака зазвичай маскується під назвами — *театральна критика, журналістика, громадськість, журі* тощо; так само камуфлюються й нові форми оплати її послуг. ► АПЛОДИСМЕНТИ, БІС, БРАВО, ПУБЛІКА, ФОРА

КЛАСИКА (лат. *classicus* — взірцевий) — еталонна для певного часу група авторів та їхніх творів, сукупність яких утворює «класичний канон» доби.

У Стародавній Греції до класичного канону входили Гомер, Есхіл, Софокл, Еврипід, згодом — Менандр. За доби Відродження — Аристотель, Теренцій, Плавт і Сенека. Перше «класичне» зібрання творів драматургії з'явилося у середині IV ст. до н. е., коли афінський політичний діяч Лікург провів закон, за яким було створено державне зібрання усіх п'єс трагічних авторів, і надалі, виконуючи їх під час театральних агонів, актори мусили дотримуватися зафіксованого в цьому зібранні тексту. Це було перше «наукове» зібрання творів трьох великих грецьких драматургів — т. зв. *старих* або *давніх* трагедій, а в театрі Діоніса в Афінах на їх честь встановлено позолочені статуї. Своїм зібранням трагедій греки дуже пишалися і дбайливо його зберігали. Однак приблизно через століття по тому єгипетський цар Птоломей Евергет звернувся до афінян із проханням надати це зібрання для тимчасового користування під задаток у значну суму — п'ятнадцять талантів. Афіняни погодилися і задовольнили естетичні зазіхання східного монарха, який зробив копію творів, повернув її афінянам, а собі залишив оригінал. Надзвичайно високий статус класичної драматургії сприяв поширенню зневажливого ставлення до сучасного Аристотелеві театру. Так, у «Поетиці», спираючись на відомі йому твори, Аристотель приділив увагу лише «головним державним дійствам» давнини, проігнорувавши при цьому низку інших видовищних жанрів і, головне, жодним словом не згадав сучасного йому театру, який він міг бачити на власні очі, але, судячи з його текстів, зневажав. Таким чином було створено *класичний канон*, авторитет якого затуляв усе сучасне мистецтво.

Походження поняття пов'язується із законодавством передостаннього римського царя Сервія Туллія (578–534 до н. е.), який розділив римських громадян за майновим цензом на п'ять *класів* — представники першого, вищого класу, називалися *класиками* (*classici*), а всі інші — із нижчим за визначену суму доходом, називалися *infra classem* (нижче від класу).

Уперше слово *класичний* у значенні *взірцевий* застосував до літератури римський письменник II ст. н. е. Авл Геллій, який, обговорюючи граматичні проблеми

у праці «Аттицькі ночі», рекомендував звертатися до мови *зразкових, класичних* письменників, які належать до першої, найактивнішої у політичному сенсі майнової категорії громадян, тобто політичної еліти Рима. Таким чином, *класичне* — це *те, що пропагується політичною елітою*. Згодом у Римі класикою стали називати твори найкращих античних письменників, творчість яких покладено в основу класичної освіти. У процесі розширення семантики терміна зміст його наповнився новими значеннями. Так, за доби Відродження саме творчість античних письменників визначила канони театру класицизму. Згодом *класика* стала протиставлятися романтизмові у тому сенсі, що *класичний* — це той, що спирається на певні правила, на відміну від «романтичного», який ігнорує будь-які правила. Ще більше це протистояння загострив авангардизм, твори якого згодом і самі перетворилися на *класику*.

Сьогодні *класикою* називають *загальновизнані, взірцеві, еталонні*, давні, ті, що відповідають давнім традиціям, гармонійні і досконалі твори. ► ДРАМА КЛАСИЧНА

КЛІМАКС (від грец. *klimax* — сходи, англ. *climax*, ісп. *punto culminante*) — у класичній теорії драми — поворотний момент, вища точка напруження. Загальноприйнятого визначення поняття не існує. Одні джерела інтерпретують його як «різке ускладнення безпосередньо перед кульмінацією», інші — як саму кульмінацію або катастрофу. Антиклімаксом (*anticlimax*) називається спад дії. ► КАТАСТРОФА

КЛУБ ДРАМАТИЧНИЙ, КЛУБ ТЕАТРАЛЬНИЙ (англ. *drama club, dramatic club*) — в Англії і США — аматорська організація, діяльність якої спрямована на позацензурну постановку драматичних вистав.

КЛУХТ (нідерл. *klucht*) — у нідерландському театрі XVI ст. — міський фарс, масляна комедія. Найвідомішими авторами клухтів були Корнеліс Крюл, Корнеліс Еверарт. Зазвичай клухт виконувався на початку або наприкінці зіннеспела — нідерландського мораліте, основного жанру драматургії камер риторів. ► КОМЕДІЯ МАСЛЯНА, МОРАЛІТЕ, ТЕАТР БРАТСТВА РЕЛІГІЙНОГО

КОЗЛОГЛАСОВАНІЕ — у XVII ст. на Русі — дослівний переклад грецького слова *трагедія*. ► ТРАГЕДІЯ

КОЛІЗІЯ (лат. *collisio* — зіткнення) — конфлікт у драматичному творі. Деякі автори (В. Бєлінський) розрізняють драматичний конфлікт і колізію. Поняття колізії застосовується з XVIII–XIX ст. (Г.-Е. Лессінг, Г. В. Гегель). «Колізію, — писав В. Сахновський-Панкеєв, — створює збіг обставин (подій), який ставить героя перед необхідністю вольового рішення — вибору шляху <…> Колізія — виникає в силу плину подій, конфлікт — внаслідок рішення героя». ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

КОЛО УВАГИ (рос. *круг внимания*) — у системі Станіславського — прийом активізації творчої діяльності, що ґрунтується на принципі обмеження кола уваги, тобто зосередження уваги лише на тих об'єктах, які мають значення для виконуваної актором дії. Станіславський розрізняв три кола уваги (мале коло уваги — один об'єкт; середнє — два, три; велике — чотири і більше). ► УВАГА СЦЕНІЧНА

КОЛОСНИКИ — ґратчастий поміст, розташований над сценою; стеля сцени у вигляді решітки, де розміщені блоки декораційних індивідуальних софітних підйомів — штанкети й інше обладнання. «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського (1924) подає також синоніми — *рушт*, *надкіння*.

КОМЕДІАЛЬНЯ (пол. *komedialnia*) — у Польщі XVII–XVIII ст. — театр. ► ДІМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КОМЕДІАНТ (від грец. *komedia*) — у широкому сенсі — актор; у російському театрі слово відоме з 1702 р.; в українському театрі — з початку XIX ст. ► АКТОР, АМПЛУА, КОМЕДІЯ

КОМЕДІЄНГАУЗ (нім. *Komödienhaus*) — назва приміщення театру у XVIII ст.; у видрукуваному Російською Академією наук 1731 року «Німецько-латинському і російському лексиконі» — «дом, где комедии отправляются», театр. ► ДІМ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ОПЕРНГАУЗ, ТЕАТР, ХОРАГІУМ

КОМЕДІО-ОПЕРА (пол. *komedioopera, komedia-opera*) — у польському театрі XVIII ст. — комедія або фарс у супроводі музики (пісні й балет) з домінуванням діалогів над музичними номерами; у XIX ст. — водевіль, комічна опера. В Україні у цьому жанрі відомо такі твори: *комедіо-опера* «Дівка на відданню, або На милування нема силування» Івана Озаркевича (1848); «Poiwrut Zaporożcow z Trebizundu. *Komedio-opera historyczna* we 2-ch actach na malorosyjskim jazyku wierszem napisana prez Karola Heineza», 1842; «Diwka na widdaniu abo na mylowanie nema sylowanija *Komedio-opera*. Zložena w Kolomyi. J. Ozarkewicz. Stanislawiw», 1848; «Wesilie abo nad cyhana Szmahajla nema rozumnijczoho» *Komedio-opera* w 3 d z spiwamy i tanciamy napysana w Kolomyi J. Ozarkewiczem», 1849; «Наталка Полтавка. *Комедіо-опера* в 2-х діях Івана Котляревського. Ювілейне видання <…> Львів, 1898); *комедіо-оперетка* («Запорожці», комедіо-оперетка з минувших часів», 1864) та ін. ► ВОДЕВІЛЬ

КОМЕДІЯ (від грец. *komedia* — ритуальна пісня, що супроводжує процесію на честь бога Діоніса; фр. *comédie*; англ. *comedy*, нім. *Komödie*; ісп. *comedia*) — жанр давньогрецького, а згодом і римського театру, що сформувався у VI ст. до н. е. і спочатку належав до неофіційної програми діонісійських свят.

Хоча основні різновиди комедії були сформовані вже в античному театрі, однак за доби середньовіччя й Відродження термін *комедія* втратив своє специфічне значення і вживався як одне з поширених визначень будь-якого драматичного твору, незалежно від його жанру (так, відомі зовсім не кумедні французькі комедії на біблійні сюжети — «Comédie de la Nativité de Jesus-Christ», «Comédie de l'adoration des Trois Rois a Jesus-Christ des Innocents» та ін.).

В іспанському театрі XV ст. *comedia* означало будь-яку виставу, що здійснювалася упродовж трьох днів і тематика якої оберталася навколо питань кохання, честі, подружньої вірності й політики (на відміну від вистав релігійної тематики).

Наприкінці XVI ст. постала проблема диференціації основних театральних жанрів, що й спровокувало появу теоретичного обґрунтування жанру комедії.

У «Поетиці» діяча театру єзуїтів Якоба Понтана (1594) читаємо: «Комедія є драматичним твором, у якому заради засвоєння житейського досвіду представляються, не без гострих і дотепних жартів, події з приватного життя обивателів. Трагікомедія є сумішшю з комедії й трагедії, адже, на відміну від правил комедії, тут виводяться на сцену також і особи більш шляхетні й високі. Можна сказати, що трагікомедія є трагедією з розв'язкою, що притаманна комедії, тобто веселою, заспокійливою. Трагікомедія завжди завершується щасливим фіналом. Я не стану стверджувати, що можна було б написати й комітрагедію, розв'язкою якої була б загибель героя. Справа в тім, що горе нікчемних людей не може ні запам'ятатися, ні збуджувати душевні порухи. Тому й не трапляються ніде подібні п'єси… Трагедія — це поетичний твір, що змальовує за допомогою дійових осіб учинки видатних осіб з метою збудження до них співчуття й страху, а тим самим і очищення людей від душевних хвилювань, які є джерелом такого роду трагічних вчинків».

У французькій мові лексема *комедія* відома з XIV ст., в українській — у XVI ст. Іван Вишенський, пишучи, очевидно, про перенесення моделі західної літургії до православного богослуження, вживає словосполучення «комедійське та машкарське набоженство» і дорікає керівникам львівських братських шкіл, що «трудитися в церкві не хочут; только комедіі строють і іграють», а у XVIII ст. відоме «Комическое дійствіе в честь, похваленіе і прославленіе по пророчеству і обітованію рождшемуся, ветхому денми, младенствовавшему под літи, усти от віка пророк провозвіщенному, явленієм звізди і поклоненієм царей свидительствованному, царю царей, Христу Господу, всемирной для радості четирма явленії ізображенное» Митрофана Довгалевського, виставлене 25 грудня 1736 року. У російській мові слово відоме з 1685 р. («Комидия о блуднем сыне» Симеона Полоцького), а похідні від нього *комедіант* — з 1702 р. і *комедиантские картины* — з 1713 р.; інколи вживалося словосполучення *деревянная камедия* — будівля театру.

Жанрові особливості комедії визначаються тим, що всі різновиди її орієнтовані на висміювання якихось явищ життя. Герої комедії — звичайні люди, наділені типовими й гіперболізованими рисами характеру. Діалог — стрімкий, насичений каламбурами, гострою мовною характерністю. Сюжет — ускладнений перипетіями; композиція зазвичай послідовна. Залежно від змісту визначаються жанрові різновиди — від *водевілю* й *фарсу* до *сатиричної* і *гротескової* комедії.

Як і в більшості європейських країн, в Україні термін *комедія* початково вживався у значенні *видовище, п'єса* («комедии строят и играют» — 1605, І. Вишенський; «комедія, сиріч лицедійство» — 1819, І. Котляревський).

У XIX — на початку XX ст. в Україні відомі такі жанрові різновиди комедії: *комедія увеселительная* (1828), *комедійка* («Пан полковник», комедійка в одній дії Пльоверівної, 1900; «Покарана лож». Комедійка в 1 акті Олени Кучальської, 1901); *комедійка для забави* («Добуш». Комедійка для забави, 1869); *комедіо-опера*; *комедіо-оперетка* та ін. ► АТЕЛАНА, ВОДЕВІЛЬ, ЖАРТ, КОМЕДІО-ОПЕРА, СОТІ, ФАРС

КОМЕДІЯ АМЕРИКАНСЬКА (англ. *american comedy*) — сучасні п'єси (і не лише комедії, а й драми і мелодрами), які, незважаючи на те, що їх неможливо розцінювати як літературні «досягнення», користуються популярністю серед глядачів. Твори написано заради розважання глядачів, однак їхня популярність вказує на те, що вони віддзеркалюють звички і настрої «простих людей». Такі твори зневажливо сприймають «високочолі» критики, однак мають велике значення як документи часу, що, на думку американських дослідників, свідчать про наївність, пуританізм, провінціалізм та інші якості сучасного глядача.

КОМЕДІЯ АНЕКДОТИЧНА — різновид комедії, що дістав поширення у французькому театрі початку XIX ст.; комедія, в основу якої покладено анекдотичну ситуацію, різновид водевілю; найяскравіший представник жанру — Ежен Скріб.

КОМЕДІЯ АНТИЧНА (грец. *komoidia, komedia* — святкова пісня, бенкет; у давнину мала назву *тригодія*; фр. *comedie ancienne*; англ. *antique comedy*; нім. *antike Komödie*; ісп. *comedia antigua*) — система комедійних жанрів давньогрецького, а згодом і римського театру, що сформувалася у VI ст. до н. е. і спочатку належала до неофіційних видовищ.

Початки античної комедії пов'язані з давнім звичаєм переодягання хористів у тварин. У культі Артеміди Ортії у Спарті побутувала давня ритуальна драма з лікарем-знахуром і бабусею. У Сикіоні на орхестру виходила трупа учасників ритуальної пантоміми, виконуючи імпровізований гімн Діонісові. Обличчя корифея вимазане у сажу, у руках він тримав фалос. Змагання у лайці, запозичені з ритуалу родючості, також сприяли формуванню комедійного жанру. Сталося це у мегарців за часів демократії, встановленої близько 580 р. до н. е.

Близько 560 р. до н. е. Сусаріон з Мегар виставив комедію із сатирами, а з плином часу, потрапивши до Афін, у 488–486 рр. комедія була допущена на Великі Діонісії (на Ленеях показана пізніше). Очевидно, саме про комедію цього періоду Аристотель писав: «Зміни комедії, через те, що нею не зацікавились з самого початку, невідомі, бо акторам-комікам навіть дозвіл на постановку п'єси архонт почав давати тільки згодом, а раніше вони були аматорами». Комедія цього періоду мала переважно політичний характер, адже тодішні звичаї дозволяли виконавцям публічно знущатися з ідеологічного або політичного суперника, називаючи його ім'я.

Сюжет комедії зазвичай мав фантастичний характер (проект реформування громадських стосунків та ін.). Саме на ці політичні аспекти давньогрецької комедії звертала увагу Жермена де Сталь (щоправда, вважаючи їх недоліком жанру), коли писала, що «усі комедії Аристофана — не більш ніж п'єси *на випадок*, *з нагоди*; грекам, — вважала вона, — «рішуче не вистачало філософської мудрості, щоб створити комедію характерів — комедію, цікаву для глядачів усіх часів і народів. Ось серйозна небезпека: у вільній країні успіх забезпечений кожному, хто виведе в комедії державних мужів своєї доби. Не знаю, чи виграла від цього держава, проте драматичне мистецтво, безперечно, програло. Якщо Афінська республіка

втратила незалежність, то виною тому була саме надмірна відданість афінян комедії, пристрасть до жартів дурного тону, постійна потреба у розвагах».

Як і трагедія, кожна комедія починалася з прологу, а далі йшли парод, синтагми, парабаза, епіррема, антода, антепіррема, епісодії й ексод.

Найвідоміший грецький комедіограф Аристофан (Aristophanes, бл. 445–385 рр. до н. е.) написав сорок чотири комедії, з яких збереглося одинадцять: «Ахарняни», «Вершники», «Хмари», «Оси», «Мир», «Птахи», «Лісістрата», «Жінки на святі Тесмофорій», «Жаби», «Жінки в Народних зборах» і «Плутос». Він намагався перетворити театр на місце для обговорення громадських проблем, через що й провів своє життя не менш драматично, ніж його колеги трагедіографи. Загостривши стосунки з демагогом Клеоном, написав проти нього комедію «Вершники», в якій викривав його злодійські й диктаторські нахили, за що був засуджений до відшкодування Клеонові моральних збитків на суму у п'ять талантів.

Творчість молодшого сучасника Аристотеля й останнього відомого грецького драматурга Менандра (342–292 рр. до н. е.) належить жанрові новоаттицької комедії. Аттицької — через те, що Афіни, де постав жанр, стали центром грецької області Аттика, а новою — щоб відрізнити її від давньої комедії Аристофана. Менандр написав понад сто комедій (їх прийнято називати *міщанськими драмами*), більшість яких призначалася для показу під час місцевих свят тощо.

Інший комедійний жанр, який дістав популярність у Греції, починаючи з V ст. до н. е. — міміямби — тобто міми (*mimodia*), написані ямбом — побутові сценки у діалогічній або монологічній формі, які характеризувалися натуралізмом. Характерні ролі в мімах виконували *ethologus*.

Популярним у Греції був також інший комедійний жанр — *фляк* (назва походить від поширених на островах Греції, у Сицилії та у Північній Італії виступів фляків — потішників, які розігрували сценки, висміюючи походеньки богів і героїв).

Усупереч поширеному уявленню, що формула жанрів римського театру «проста» й цілком зрозуміла, зіставлення джерел виявляє істотні суперечності у розумінні цих жанрових структур. Так, Діомед писав: «*Видів тогат* майже стільки ж, скільки й паліат: перший вид той, що називається претекстою. В них зображені подвиги полководців, громадські справи, римські царі і вожді. За величчю й чеснотами дійових осіб вони подібні до трагедії. Їх називають *претекстами* тому, що в п'єсах такого роду зображуються лише діяння царів і полководців, які користуються претекстами. Другий вид тогат називається *табернарії*, тобто п'єси з життя крамарів: за низьким складом дійових осіб і за змістом вони схожі на комедії; в них виводять не посадовців або царів, а простих людей, і дія цих творів відбувається у приватних будинках <…> *Третій вид* латинських п'єс названо *ателанами*, від міста Атела, де їх уперше стали виконувати. За своїм змістом і жартами вони схожі на грецькі *драми сатирів*. *Четвертий вид — босонога комедія*, що грецькою мовою називається *мім*».

Звернімо, однак, увагу на одне із спостережень Діомеда, що дає можливість зрозуміти відмінність між грецькою й римською драмою. «Трагедії й комедії називаються драмами від слова *dran* (*діяти*), — писав Діомед. — Латиною їх називають *fabulae*, тобто *fatibulae* (від слова *говорити*); адже у латинських п'єсах більше уваги приділяється розмовам, ніж кантикам, що виконувалися співом».

У Римі, вважається, найбільший успіх серед жанрів комедійного театру мала паліата (*Comoedia Palliata*) — *комедія грецького плаща* (від назви грецького плаща, адже персонажі комедії носили грецький плащ — *Pallium — палліум*); інколи ці переробки називалися *fabula crepidata*. Розквіт жанру пов'язаний передусім із творчістю Плавта (Titus Maccius Plautus, бл. 250–184 рр. до н. е.).

У цілому ж до римської комедії може бути застосований вислів Анн-Марі Бюттен, яка зауважила, що «грецька комедія жодним чином не нагадує того, що ми називаємо комедією у наш час; радше вона схожа на наші ревю або виступи шансоньє». ► АГОН, АТЕЛАНА, ДРАМА САТИРІВ, КОМЕДІЯ АТТИЦЬКА, КОМЕДІЯ БОСОНОГА, КОМЕДІЯ НОВОАТТИЦЬКА, КОМЕДІЯ СИЦИЛІЙСЬКА, КОМЕДІЯ ТОГАТА, МІМ, МІМІЯМБ, ТОГАТА, ФЛЯК

КОМЕДІЯ-БАЛЕТ (фр. *comédie-ballet*; англ. *ballet comedy*; *comic ballet*; нім. *Ballett-komödie*; ісп. *comedia ballet*; пол. *komediobalet*) — у французькому театрі XVII ст. — жанр, який об'єднує діалог, танок і пантоміму, інструментальну, інколи й вокальну музику, образотворче мистецтво. Творцем жанру був Ж.-Б. Мольєр. Перший твір у цьому жанрі — «Настирливі» (1661 р.). Комедія-балет зазвичай побудована на чергуванні виконуваних танцюристами балетних сцен за принципом нанизування ефектних номерів. Серед взірців жанру — «Принцеса Елідська» (1664), «Любов-цілителька» (1665), «Комічна пастораль» (1666/7), «Жорж Данден» (1668), «Пан де Пурсоньяк» (1668), «Міщанин-шляхтич» (1670), «Хворий та й годі» (1673), «Шлюб із примусу» (комедія з балетом Мольєра на музику Ж.-Б. Люллі, 1664 р., 29 січня, Лувр; у виставі танцював король Людовік XIV, герцоги де Бурбон та ін.).

КОМЕДІЯ БОЖЕСТВЕНА — в Україні XIX ст. — синонім драми на біблійний сюжет («о божественных комедиях, писавшихся по образцу "комедий" Дмитрия Ростовского» — М. Черняєв). ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

КОМЕДІЯ БУРЖУАЗНА (фр. *comédie bourgeoise*; англ. *bourgeois comedy*, нім. *Bürgergerliche Komödie*; ісп. *comedia burguesa*). ► ДРАМА БУРЖУАЗНА, ДРАМА МІЩАНСЬКА

КОМЕДІЯ БУРЛЕСКНА (фр. *comédie burlesque*; англ. *burlesque comedy*, нім. *burleske Komödie*; ісп. *comedia burlesca*) — у театрі XVII ст. — комедія, в основу якої покладено серію комічних перипетій і бурлескних жартів, які відбуваються з екстравагантним персонажем («Дон Яфет Вірменський» П. Скаррона). ► БУРЛЕСК

КОМЕДІЯ ВЕСЕЛА, ЛЮСТШПІЛЬ (нім. *Lustspiel* — весела гра, комедія) — у німецькому театрі — відповідник латинського терміна *comoedia*. Вперше термін зафіксовано 1536 року, але поширення він істає лише в XVIII ст. Німецький «Лексикон театру» XIX ст. подає цей термін у значенні *сучасна комедія* — на відміну від терміна *комедія*, який вживався стосовно давньої комедії. У XVII ст. відомий

також термін *Freudenspiel* (радісна гра). Побутують також терміни *Local lustspiele* і *Salonlustspiele*, що можна перекласти як *груба комедія або комедія, що розігрується у тавернах* і *салонова комедія*. А.-В. фон Шлегель вважав стару комедію в усіх відношеннях вищою від сучасної *Lustspiele*. Назва *Lustspiele* вживається також стосовно деяких п'єс Мольєра, Гольдоні, Шерідана, Лессінга та ін.

КОМЕДІЯ ВИСОКА І НИЗЬКА (фр. *comédie haute et basse, haute comédie*; англ. *comedy high and low*; нім. *Konversationstück, Schwank*) — у театрі доби Відродження — умовний поділ комедії на два жанрових різновиди, відмінність між якими визначалася особливістю комічних прийомів, які експлуатували комедіографи: *низька* комедія спиралася на брутальні прийоми фарсу, буфонади, комедії ляпасів та ін.; *висока* комедія — на алюзії й натяки, мовні тонкощі і гру слів, на все те, що, вважалося, здатен зрозуміти лише аристократичний глядач.

Низька комедія — це комедія, основними засобами виразності якої є фізична дія й атракціон, який інколи межує із прийомами цирку, у *високій* комедії основним засобом виразності є словесна дія.

У XIX ст. *високою комедією* у Франції називається різновид звичаєво-психологічної, інколи *салонової драми*.

Комізм високої комедії народжується не з гегів і трюків, а завдяки рафінованій мові, іронії і контрастові — між декларованими принципами і справжніми мотивами вчинків тощо. Найяскравішими представниками високої комедії у XIX ст. були А. де Мюссе, А. Дюма-син, О. Вайльд, Б. Шоу та ін. За визначенням театрального словника Джоела Трапідо, *висока комедія* — це комедія інтелекту і мови. Сам термін *висока комедія* приписують англійському письменникові Джоржеві Мередиту (1828–1909). ► ДРАМА ВИСОКОГО СТИЛЮ, КОМЕДІЯ САЛОНОВА

КОМЕДІЯ ГАЛАНТНА (фр. *comédie galante*, англ. *comedy gallant*, ісп. *comedia galante*) — у французькому театрі XVII–XVIII ст. — граціозна, грайлива комедія, що постала під впливом комедії-балету. Основа галантної комедії — майстерний вишуканий діалог з багатозначними і дотепними репліками. Крім розважальної функції, галантна комедія виконувала виховну функцію — навчала глядача правилам поведінки і світської бесіди. ► КОМЕДІЯ ВИСОКА, КОМЕДІЯ САЛОНОВА, МАРІВОДАЖ

КОМЕДІЯ ГЕРОЇЧНА (фр. *comédie heroique*, англ. *heroic comedy*, нім. *heroische Komödie*, ісп. *comedia heroica*) — у театрі XVII ст. — проміжний жанр між трагедією і комедією, в якому відбувається зіткнення «позитивних» персонажів у дії, що завершується щасливої розв'язкою. Трагедія, на думку Патріса Паві, стає героїчною комедією, коли замість священного й трагічного з'являються психологія і буржуазний компроміс. Один із перших зразків героїчної комедії — «Дон Санчо Арагонський» (1649) П'єра Корнеля. «Сід» Корнеля є спробою примирити психологію, індивідуалізм і державні інтереси. Жанр героїчної комедії відроджено у творчості Едмона Ростана («Сірано де Бержерак»), а згодом і О. Гладкова («Давным-давно»).

КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ ► ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

КОМЕДІЯ ДІТОЧА — термін, який уживався в Україні стосовно п'єс для дітей («Дивне письмо», діточа комедія в одному акті Теофіля Медведя, 1900).

КОМЕДІЯ ЕРОТИЧНА (англ. *erotic comedy*) — визначення щодо давньоримської комедії, в основу сюжетів якої покладено перелюбство, ґвалтування, злягання тощо. ► ТЕАТР ЕРОТИЧНИЙ

КОМЕДІЯ ЖАЛІБНА, КОМЕДІЯ ЖАЛІСНА (рос. *комедия жалобная, комедия жалостная*) — у російському шкільному театрі XVIII ст., коли лексема *комедія* вживалася у значенні *п'єса, вистава* — твір, що має драматичну розв'язку (на відміну від *прохолодної* комедії зі щасливою розв'язкою). ► КОМЕДІЯ ПРОХОЛОДНА

КОМЕДІЯ ЖАРТІВЛИВА (лат. *ridicula*) — у теорії драми єзуїтського театру, за роз'ясненням автора анонімної праці «Poetica practica anno Domini 1648», це — така комедія, у якій переважають жарти, різноманітні ошукування, танці і т. ін. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ЄЗУЇТІВ

КОМЕДІЯ З ВАРІАЦІЯМИ (фр. *Comédia e tiroir*) — у французькому театрі XVII ст. — комедія, в основу якої покладена низка скетчів або коротеньких сцен, які варіюють одну й ту саму тему і конфлікт («Настирливі» Ж.-Б. Мольєра). ► ДИВЕРТИСМЕНТ

КОМЕДІЯ З ПЕРЕВДЯГАННЯМ — рідковживаний синонім до терміна *водевіль з переодяганням* («Що можна написати веселу комедія без гопака і без чарки, доказав Бораковський своєю двоактовою *видумкою* п[ід] з[аголовком] "Як жінки чоловіків морочать". Се комедія з типу т[ак] з[ваних] *комедій з перевдяганням*» (І. Франко). ► ВОДЕВІЛЬ З ПЕРЕОДЯГАННЯМ

КОМЕДІЯ ЗАПУСТНА, КОМЕДІЯ КАРНАВАЛЬНА, КОМЕДІЯ М'ЯСОПУСТНА (пол. *komedia zapustna, komedia karnawałowa, komedia mięsopustna*) — у Польщі XVI-XVII ст. — різновид фарсу, що розігрувався в останні дні напередодні великого посту; найближчий родич — *фастнахтшпіль*. ► ДРАМА МАСЛЯНА, ФАСТНАХТШПІЛЬ

КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ, КОМЕДІЯ ЗВИЧАЄВА (лат. *morata*; фр. *comédie de moeurs*; англ. *comedy of manners, artificial comedy*; нім. *Gesellschaftskomödie, Sittenkomödie*; ісп. *comedia de costumbres*; пол. *komedia obyczajyw, komedia obyczajowa*, рос. *комедия нравов*) — у теорії драми єзуїтського театру, за роз'ясненням автора анонімної праці «Poetica practica anno Domini 1648», — така комедія, в якій переважає зображення характерів, виводяться добропорядні отці сімейств, родичі тощо.

У світському театрі XVII ст. комедія звичаїв — це етюд про поведінку людини в суспільстві, про різницю у поглядах, особливості середовища і характери (Мольєр, Лесаж, Реньяр, Конгрів, Шерідан), у XIX ст. — комедія Оскара Вайльда та ін. У другій половині XX ст. уживається синонім — *comedy of menace* (*комедія загрози*, у тому сенсі, що змальовані звичаї загрожують суспільству).

В англійському театрознавстві поширеною є думка, що початки комедії звичаїв — у творчості Менандра, Плавта і Теренція, а згодом — у творчості Бена Джонсона, Шекспіра («Багато галасу даремно») і Мольєра («Тартюф», «Мізантроп»).

Людмила Старицька-Черняхівська вважала, що «переважна частина п'єс Карого, "Глитай", "Дві сім'ї", "Олеся" — Кропивницького, "Світова річ" — Олени Пчілки, "У темряві" — Старицького, "На громадській роботі" Грінченка, п'єса Мирного "Згуба" й другі — все це *"комедии нравов"*», адже, продовжує Л. Старицька, — «у цих п'єсах автори малюють нам сучасне життя з усіма його кривдами й болями, сумними та смішними рисами». ► ДРАМА ШКІЛЬНА

КОМЕДІЯ ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ (англ. *comedy of common sense*) — термін, який застосовується в англомовному театрознавстві для характеристики комедії, в якій, за визначенням американського «Словника світової літератури», «підтримується гарний баланс між теоретичними стандартами людської поведінки і практичними вимогами суспільства».

КОМЕДІЯ ІДЕЙ (англ. *comedy of ideas*, нім. *Ideenkomödie*, ісп. *comedia de ideas*, фр. *comédie d'idées*) — комедійний різновид драми ідей кінця XIX ст., у творах якого в гумористичній формі обговорюються ідеологічні або філософські системи. Народження жанру пов'язане з творчістю Б. Шоу і О. Вайльда. ► ДРАМА ІДЕЙ

КОМЕДІЯ ІМПРОВІЗОВАНА (ісп. *comedia de repente*; фр. *comédie improvisue, comédie a l'impromptu*) — комедія на основі сценарію, інколи — *італійська комедія масок* («В Італії сей жанр [інтерлюдія] набув оригінального вигляду імпровізованих комедій (*commedia dell'arte*), в яких до схематичного змісту п'єси лицедії додавали від себе, що підказувала їм фантазія» — М. Вороний). ► ІНТЕРЛЮДІЯ, КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

КОМЕДІЯ ІНТРИГИ, КОМЕДІЯ ІНТРИГОВА (фр. *comédie d'intrigue*; англ. *comedy of intrigue, intrigue comedy*; нім. *Intrigenstück*; ісп. *comedia de intriga*) — різновид комедії ситуацій із заплутаною, зазвичай любовною інтригою (підступними діями, спрямованими проти когось), що містить змови, переодягання, впізнавання тощо, а головне — спирається на складні стратегеми і конспірацію. Персонажі в комедії інтриги окреслені схематично, але винахідливість сторін і несподівані повороти дії тримають увагу глядача («Витівки Скапена» Мольєра). Першу відому комедію інтриги — «Каландрія» майбутнього кардинала Бернардо Довіці Бібієни — виконано 1513 р. в Урбіно (в основі п'єси — сюжет «Менехмів» Плавта). До жанру належить більшість комедій Мольєра, «Севільський цирульник» П. Бомарше, «Дами і гусари» А. Фредро, «Шельменко — денщик» і «Шельменко — волосний писар» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. ► ІНТРИГА, КОМЕДІЯ ПЛАЩА ТА ШПАГИ, КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ

КОМЕДІЯ КУМЕДНА (англ. *laughing comedy*) — в англійському театрі кінця XVIII ст. — легка, дотепна, несентиментальна комедія. ► КОМЕДІЯ ВЕСЕЛА

КОМЕДІЯ ЛАТИНСЬКА (пол. *komedia łacińska*) — вчена комедія, написана латиною або за взірцем давньоримських комедій. ► ДРАМА ВЧЕНА, КОМЕДІЯ ВЧЕНА, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

КОМЕДІЯ ЛЕГКА (фр. *comédie legere*; англ. *light comedy*; нім. *leichte Komödie*; ісп. *comedia liegera*). В Україні з цим жанровим визначенням відомий твір «Оказія

з сотником Яремою». Легенька комедія у 4 діях і 6 одмінах. Скомпонував Гр. Ашкаренко, 1896). ► ВОДЕВІЛЬ

КОМЕДІЯ ЛЕГКОВАЖНА (англ. *lightweight*). ► ВОДЕВІЛЬ

КОМЕДІЯ ЛІРИЧНА (рос. *комедия лирическая*) — у російському театрі останньої чверті XVIII ст. — комічна опера. Так, «Драмматической словарь…» (1787) повідомляє про виставу *в домовом театре* ліричної комедії «Лоретта» — «выбранная из скаски г. Марморнтеля того ж названия». ► ВОДЕВІЛЬ, ЗИНГШПІЛЬ, ОПЕРА КОМІЧНА

КОМЕДІЯ ЛЯПАСІВ, **КОМЕДІЯ НИЗЬКА** (англ. *slapstick comedy*) — термін, який вживається стосовно комедії ситуацій, що зазвичай розважає ляпасами, тумаками і т. ін. (фарс, комедія дель арте, американська комедія початку XX ст. та ін.). Сам термін запозичений із кіно у 1920-х рр. ► КОМЕДІЯ НИЗЬКА, КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

КОМЕДІЯ МАВП'ЯЧА (нім. *Affenkömodie*) — у Німеччині — зневажлива назва фарсу. ► КОМЕДІЯ-ФАРС

КОМЕДІЯ МАГІЧНА, КОМЕДІЯ ЧАРІВНА (ісп. *comedia de magia*) — в іспанському театрі доби Відродження — вистава з використанням сценічних машин і ефектів. ► ЗАУБЕРШПІЛЬ, ТРАГЕДІЯ МАШИННА

КОМЕДІЯ МАДРИГАЛЬНА, МАДРИГАЛ ДРАМАТИЧНИЙ — в італійському театрі другої половини XVI ст. — різновид побутової або гротескно-сатиричної музичної комедії з традиційними персонажами комедії дель арте (Панталоне, Капітан, закохані, слуги та ін.). Жанр являв хорову композицію на текст комедійної або пасторальної п'єси з музикою у характері мадригалу. Усі партії виконував багатоголосний ансамбль. Найвідоміші твори: «Балачки жінок під час прання» А. Стріджо, 1567; «Амфіпарнас» («Передгір'я Парнасу») Ораціо Веккі (1594), «Вірні закохані» Гаспаро Тореллі (1600) та ін. З народженням опери жанр втратив актуальність. ► ОПЕРА

КОМЕДІЯ МАЛА (рос. *малая комедия*) — у російському шкільному театрі XVIII ст. — п'єса, що складалася з трьох-чотирьох «дійств» (на відміну від простої «комедії» з більшою кількістю актів). ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ПЕТІ-П'ЄСА

КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА ► ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

КОМЕДІЯ МІСЬКА (англ. *city comedy*) — в англійському театрі початку XVII ст. — загальна назва для комедії, представленої у творчості Томаса Міддлтона, Бена Джонсона та ін.

КОМЕДІЯ МІЩАНСЬКА — авторське визначення жанру («Панська губа та зубів нема» («За двома зайцями»). Міщанська комедія в 4 діях з співами і танцями. Скомпонував Старицький і Левицький, 1890). ► ДРАМА МІЩАНСЬКА

КОМЕДІЯ МОТОРНА (лат. *comoedia motoria*) — у давньоримському театрі — різновид комедії, «рухливої», на відміну від *спокійної комедії* (*comoedia Stataria*). Так само розрізнялися манери акторського виконання і типи акторів — *actor statarius* (актор нерухомий) і *actor motorius* (актор рухливий). ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, КОМЕДІЯ РУХЛИВА, КОМЕДІЯ АНТИЧНА

КОМЕДІЯ МУЗИЧНА — синонім до *оперети* («Енеїда». Музична комедія (оперета) на 3 дії (по Котляревському). Зложив Микола Садовський, музика М. Лисенка, 1910). ► ОПЕРЕТА

КОМЕДІЯ М'ЯСОПУСТНА ► КАРНАВАЛ, КОМЕДІЯ ЗАПУСТНА, ФАСТНАХТШПІЛЬ

КОМЕДІЯ НИЗЬКА (англ. *low comedy*) — термін, опозиційний до високої комедії; комедія, що ґрунтується на фізичній дії, а не на інтелектуальній основі. Жанр характеризується брутальними прийомами акторського виконання, вульгарною мовою тощо. Найчастіше визначення застосовується до старогрецької комедії (Аристофан), середньовічного фарсу та ін. ► ДРАМА ВИСОКОГО СТИЛЮ, КОМЕДІЯ ВИСОКА І НИЗЬКА, ТЕАТР МАСОВИЙ

КОМЕДІЯ НОВОАТТИЦЬКА, КОМЕДІЯ НОВА (фр. *comédie nouvelle*; англ. *new comedy*; нім. *neue Komödie*; ісп. *nueva comedia*) — у давньогрецькому театрі — комедія, сюжети якої на відміну від «старої» аттицької комедії, зосередженої на громадських проблемах, обертаються навколо побутових ситуацій. Аттицькою комедія називалася тому, що давні Афіни, де постав цей жанр, стали центром грецької області Аттика, а новою — щоб відрізнити її від давньої комедії Аристофана.

Найяскравішим представником новоаттицької комедії греки вважали Менандра (342–292 рр. до н. е.), який написав понад сто комедій (їх прийнято називати *міщанськими драмами*), більшість яких призначалася для театральної периферії. На думку Б. Варнеке, «комедіями драми Менандра є лише за складом учасників: якщо більшості з них дати імена богів або героїв, вийде трагедія, котру створив Еврипід…» На відміну від соціальних комедій Аристофана, основними сюжетними мотивами у побутовій драмі Менандра стали ґвалтування під час нічних свят, таємні пологи, позашлюбні діти, що, подорослішавши, обов'язково знаходили батьків і т. ін. У широкому сенсі — дошлюбні й позашлюбні ігрища. Втім, в античні часи Менандр користувався неабиякою популярністю й пошаною — Плутарх називає його *поетом кохання* й пише, що краще на симпосії залишитися без келиха вина, ніж без Менандра, щоправда, аргументує свою думку доволі дивним чином: «любовні сюжети комедій Менандра підходять для людей, котрі, провівши вечір за келихом вина, повертаються після цього до своїх дружин». Проте з Плутархом сперечається ближчий до нашого часу історик античності Ф. Зелінський: «Менандр був схильний до вишуканих нюансів і довгих розмов, а це було нудно». Борис Варнеке писав про «одноманітність п'єс» Менандра і про те, що «самі древні казали, що той, хто знає одну з них, знає всі». Очевидно, саме на комедіях Менандра базувався висновок Діомеда, який вважав, що «комедія є відтворенням приватного життя громадян, які перебувають у небезпеці». Розмежовуючи жанри соціальної комедії й міщанської драми, не слід, однак, жорстко розмежовувати творчість грецьких комедіографів, адже саме Аристофанові належить комедія «Кокал», у якій він чи не вперше в античній драмі ввів мотив спокушання дівчини, упізнавання «і все інше у тому ж дусі, — як писали античні автори, —

у чому з ним суперничав Менандр». Цим фактом можна пояснити відмінності у творчості Аристофана й Менандра, зумовлені не так особливостями їхнього власного смаку, як вимогами нового замовника. За часів Аристофана, на хвилі патріотичного піднесення, попит на патріотизм (а відтак і на соціально-політичні комедії), ясна річ, посилився, однак за доби еллінізму, коли настроями греків оволоділи зневіра і збайдужіння до громадських справ, а відраза до політичного життя і національних святинь уже важко приховувалася, популярність здобуло гасло Епікура (однолітка Менандра): «Живи непомітно». До певної міри драми Менандра й ілюструють цю тезу. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ

КОМЕДІЯ ОРИГІНАЛЬНА — у театрі XVIII–XIX ст., коли були поширеними різноманітні переробки тощо, формула, що її застосовували до творів на самостійний сюжет (Г. Квітка-Основ'яненко, «Приезжий из столицы», 1827).

КОМЕДІЯ ПАЛАЦОВА (ісп. *comedia palaciega*) — в іспанському театрі — вистава, дія якої відбувається в палаці.

КОМЕДІЯ ПАСТОРАЛЬНА (фр. *comédie pastorale*; англ. *pastoralplay*; нім. *Schaferspiel*; ісп. *comedia pastoral*; пол. *sielanka dramatyczna, dramat pastoralny, komedia pastoralna*) — у європейському театрі XVI–XVII ст. — п'єси й вистави, що ностальгійно оспівували безтурботне життя пастухів і пастушок. ► ПАСТОРАЛЬ КОМІЧНА

КОМЕДІЯ ПЛАЩА ТА ШПАГИ (ісп. *la comedia de capa y espada*; англ. *cloak and sword drama*) — в іспанському театрі XVI ст. — один із різновидів *комедії інтриги*. Перші твори у жанрі комедії плаща та шпаги видрукувано 1517 р. — це були п'єси Бартоломео Торреса Наварро. У XVII ст. *комедією плаща та шпаги* називали твори, що виконувалася у звичайних дворянських костюмах, на відміну від *видовищних комедій*. Згодом термін познав комедії інтриги Лопе де Вега і драматургів його школи, характерними ознаками яких були: зображення конфліктів, народжених коханням, ревнощами, почуттям честі; стрімкий, динамічний розвиток сценічної дії; переважання інтриги над розробкою характерів; усталеність сценічних типів тощо. У комедії плаща та шпаги на історичному тлі, в історичних костюмах розігруються галантні історії, заплутані масою перипетій. Розвиток дії зазвичай будується як подолання перешкод від вихідної ситуації (закоханості) до фіналу (щасливого одруження). В англійських словниках театру комедією плаща та шпаги інколи називають сценічні версії «Трьох мушкетерів» А. Дюма і твори романтичної драматургії. ► ДРАМА КОСТЮМОВА, ДРАМА ЧЕСТІ

КОМЕДІЯ ПОБУТОВА (ісп. *comedias a noticia* — комедія побуту і звичаїв) — в іспанському театрі XVI ст., а згодом у театрах інших країн — жанровий різновид сатиричної комедії, предметом осміювання якої є соціальні звичаї. В межах побутової комедії інколи розрізняють соціально-побутову комедію (висміювання соціальних явищ) і родинно-побутову комедію (висміювання родинних стосунків). Зародки побутової комедії можна виявити у творчості Менандра, однак остаточно жанр сформувався лише у XIX ст., у творчості драматургів *школи здорового глузду*,

О. Островського, І. Карпенка-Карого, Г. Запольської та ін. М. Вороний характеризував побутову комедію як *комедію типів, характерів, вдач*. ► КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ

КОМЕДІЯ ПОЛІТИЧНА (англ. *political comedy*) — комедія, в якій висміюються політичні події, партії, державні діячі та ін. (Аристофан, Мольєр). ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

КОМЕДІЯ ПРИСЛІВ'ЇВ, ПРИСЛІВ'Я ДРАМАТИЧНЕ (фр. *proverbe dramatique*; англ. *dramatic proverb*; нім. *dramatisches Sprichwort*; ісп. *proverbio dramatic*) — у театрі XVII ст. — жанр салонової драматургії, який бере початок від розваги, що полягала в ілюструванні прислів'я, що його публіка мусила розтлумачити. Датою народження жанру можна вважати 1654 рік, коли граф Крамель видрукував у Гаазі «Комедію прислів'їв», яка перевидавалася кілька разів. У п'єсі розповідається про кохання якогось Лідіаса до Флоринди, доньки доктора Тезауруса, а всі репліки п'єси — прислів'я, покладені на дію (опис якої подається в ремарках). Драматичні прислів'я для своїх вихованок писала пані де Ментенон. У XIX ст. жанр удосконалили А. де Латуш і А. Мюссе («З коханням не жартують»). Наближеним до прислів'їв був жанр шарад. У жанрі *прислів'я* написана комедія «Блонди» міфічного Козьми Пруткова. Використання прислів'їв характерне для більшості назв творів О. Островського. ► ШАРАДА

КОМЕДІЯ ПРОСТА, КОМЕДІЯ ЧИСТА (лат. *comaediae simplex*) — у теорії драми єзуїтського театру, — така комедія, у якій упродовж актів і сцен не відбувається жодних змін від веселого до сумного або навпаки від сумного до веселого. ► ДРАМА ШКІЛЬНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

КОМЕДІЯ ПРОХОЛОДНА (рос. *комедия прохладная*) — у російському шкільному театрі XVIII ст., коли лексема «комедія» вживалася у значенні *драматичний твір, вистава*; п'єса, що мала щасливу розв'язку, адже слово *прохладная* означало *приятный, доставляющий удовольствие* (на відміну від *жалостной* або *жалобной* комедії, що мала трагічний фінал). ► КОМЕДІЯ ЖАЛІБНА

КОМЕДІЯ-РЕПЕТИЦІЯ (англ. *rehearsal*) — в англійському театрі XVII–XVII ст. — пародійний театральний жанр, який спирається на принцип «театру в театрі». Перша вистава цього жанру — сатирична комедія Дж. Бекінгема, Т. Спрата, М. Кліфforда і С. Бетлера під назвою «Репетиція» відбулася 1671 року у Королівському театрі у Лондоні. Комедія була спрямована проти риторики і пафосу драм Дж. Драйдена, висміювала декламаційну манеру гри англійських акторів. Услід за цією п'єсою з'явилася низка інших творів, які використовували цей прийом (комедії Г. Філдінга, Р. Шерідана та ін.).

КОМЕДІЯ САЛОНОВА (фр. *comédie de salon*; англ. *drawing-room play, high comedy*; нім. *Salonstück, Konversationstück*; ісп. *comedia de salon*) — у Франції й Англії XVII-XVIII ст. — комедійний жанр доби салонів. Слово *салон* означає, з одного боку, кімнату для прийомів, якесь громадське приміщення, з іншого боку, — світський, політичний, літературно-артистичний гурток людей; крім того, салон — це ще й назва художніх виставок, які влаштовувалися починаючи з 1667 р. у Па-

рижі. Причому брати участь у салонах могли лише визнані майстри, члени створеної кардиналом Ришельє Академії. Зміст салонової комедії — дотепні світські теревені, обмін думками, аргументами і прикрощами у вигляді люб'язності («Кумедні манірниці» і «Школа жінок» Ж.-Б. Мольєра, а також, за П. Паві, деякі твори С. Моема, А. Шніцлера і А. Чехова). ► КОМЕДІЯ ВЕСЕЛА, КОМЕДІЯ ВИСОКА

КОМЕДІЯ САТИРИЧНА (ісп. *la comedia de satirica*, фр. *comédie satirique;* англ. *satirical comedy*; нім. *Satire*; ісп. *comedia satirica*) — комедія, в якій представлено карикатурний образ суспільства; у ширшому сенсі — різновид комедії, в якому висміюється шкідлива соціально-політична практика або небезпечний людський недолік. Для сатиричної комедії характерні різкість, нещадність, перебільшення, як у комедіях Ж.-Б. Мольєра, М. Гоголя, В. Маяковського, М. Ердмана.

КОМЕДІЯ СВІТСЬКА (англ. *genteel comedy*) — в англійському театрі початку XVIII ст. — жанровий різновид комедії звичаїв, спрямований на критику поведінки вищого класу. ► КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ, КОМЕДІЯ САЛОНОВА

КОМЕДІЯ СВЯЩЕННА (ісп. *comedias de santos*) — в іспанському театрі XVI ст. — релігійні видовища про діяння апостолів, які особливо пишно здійснювалися у Мадриді під час свята на честь патрона міста Св. Ісидора. Слово *комедія* у назві жанру вживається у широкому сенсі — як будь-який драматичний твір, вистава. ► АУТО, АУТО САКРАМЕНТАЛЕС

КОМЕДІЯ СЕРЕДНЯ (англ. *middle comedy*) — у давньогрецькому театрі IV ст. до н. е. — перехідна форма від старої до нової комедії, орієнтована переважно на пародіювання класичних сюжетів. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА

КОМЕДІЯ СЕРЙОЗНА (фр. *comédie serieuse*; англ. *bourgeois tragedy* — міщанська трагедія; нім. *Bürgerliches Trauerspiel* — сумна міщанська п'єса; ісп. *comedia seria*). ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ТРАГЕДІЯ

КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ, **КОМЕДІЯ ПОЛОЖЕНЬ** (фр. *comédie de situation*; англ. *situation comedy*; нім. *Situationskomödie*; ісп. *comedia de situaciones*; пол. *komedia sytuacyjna, komedia przypadkowa*) — різновид комедії, якій властиві напружена й стрімка дія, раптові повороти сюжету, плутанина, непорозуміння і несподівана кінцівка. Непередбачуваність подій відрізняє комедію ситуацій від комедії інтриги, де *випадкова,* здавалося б, подія насправді є частиною чийогось плану («Близнюки» Менандра, «Комедія помилок» Шекспіра, «Шалений день, або Одруження Фігаро» Бомарше). ► КОМЕДІЯ ІНТРИГИ

КОМЕДІЯ СИЦИЛІЙСЬКА — у давньогрецькому театрі — літературна попередниця давньоаттицької комедії, найвидатнішим представником якої був Епіхарм (VI-V ст. до н. е.). Аристотель пише, що саме Епіхарм першим почав писати комічні п'єси із цілісною і завершеною дією. До нашого часу дійшли лише назви і незначні фрагменти його творів, героями яких були Одіссей, Геракл, а сюжет розгортався навколо їхніх хитрощів і витівок. Одна з особливостей сицилійської комедії полягає у тому, що Епіхарм майже не використовував хор (через відсут-

ність *комосу* античні філологи називали його п'єси не комедіями, а драмами). ► ДРАМА САТИРІВ, КОМЕДІЯ АНТИЧНА

КОМЕДІЯ-СКЕТЧ (фр. *sketch*; англ. *sketch*; нім. *Sketch*; ісп. *sketch* — начерк, ескіз) — коротка одноактна родинно-побутова комедія, інколи навіть гумористичний естрадний номер, побудований на гострих ситуаціях, близьких до водевільних і фарсових. Жанр народився у 1850-х рр. в Англії. Синоніми — *комедія-жарт, сценка, маленька комедія, водевіль* тощо. Для скетчу характерні — обмежене коло дійових осіб, динамічний сюжет, щаслива розв'язка. Наприклад, «Як він брехав її чоловіку» Б. Шоу, «Ведмідь» і «Пропозиція» А. П. Чехова (ці п'єси іноді неправомірно зараховують до водевілів, хоча в них немає обов'язкових для водевілю куплетів). Жанровий план скетчу близький до комедії положень.

КОМЕДІЯ СКЛАДНА, КОМЕДІЯ ЗМІШАНА (лат. *comaediae implexa*) — у теорії драми єзуїтського театру, за роз'ясненням автора анонімної праці «Poetica practica anno Domini 1648», це — така комедія, в якій мають місце переміни й упізнавання, переміни від веселого до сумного і від сумного до веселого. Сам термін вживався ще у давньоримському театрі, де комедії поділялися на статичні і рухливі.

КОМЕДІЯ СЛІЗНА (фр. *comédie larmoyante, comédie sentimentale*; англ. *melodrama, tearful comedy, weeping comedy, sentimental comedy, melodrama, comedy of sensibility*; нім. *Ruhrstück, Trauerspiel* — сумна п'єса, *weinerliches Lustspiel*; ісп. *comedia lacrimogena, comedia sentimental*; італ. *la commedia lacrimosa*; пол. *komedia łzawa, komedia serio*) — у театрі XVIII ст. — родинна буржуазна драма (Дідро, Лессінг), повчальні і щемливі сюжети якої узяті з буденного життя буржуазії і спрямовані на те, щоб, демонструючи потворність пороку і привабливість чеснот, викликати сльози публіки. Термін *комедія* у назві жанру має умовний характер, позаяк жанрове визначення *драма* ще не з'явилося і *комедією* називалися будь-які твори, в яких діяли *особи незначні*. Конфлікт у слізній комедії вирішується завдяки пробудженню в душі дворянина моральних чеснот. Герої комедії — добропорядні буржуа, зразкові батьки сімейств, вірні дружини. Слізна комедія — це, за висловом Вольтера, вид буржуазної драми, що постала у Франції у 1740-х рр. і зображувала побут та звичаї третього стану у глибоко патетичних тонах. При цьому комічний елемент поступився сентиментальному, а розважальний — повчальному. Зразки жанру — «Остання хитрість кохання» (1696) англійського драматурга К. Сіббера, «Брехлива антипатія» (1733) і «Модний забобон» (1735) П'єра Клода Нівель де Лашоссе, французького драматурга, «фундатора» жанру, п'єси Дені Дідро. ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ТЕАТР СЕНТИМЕНТАЛІСТИЧНИЙ

КОМЕДІЯ СОБАЧА — різновид зоодрами, поширений з кінця XVIII ст. («[у Харкові 1840-х рр. — *О. К.*] балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.» — М. Черняєв). ► ДРАМА ЗООЛОГІЧНА

КОМЕДІЯ СОЦІАЛЬНА — комедія, спрямована на критику соціальних умов («се самородок [Карпенко-Карий], що утворив справжню драму і соціальну комедію» — І. Франко).

КОМЕДІЯ ТЕМПЕРАМЕНТІВ (фр. *comédie d'humours*; англ. *comedy of humours, comedy of humours*; ісп. *comedia de humores*) — в англійському театрі XVI ст. — комедія, що постала на основі концепції про чотири темпераменти, які регулюють людську поведінку.

Перший зразок комедії темпераментів — «Кожен на свій лад» (1598) Бена Джонсона. Комедія темпераментів — весела, орієнтована на жартівливий сміх, вона розважає, але нікому не дошкуляє.

КОМЕДІЯ ТОГАТА (лат. *comoedia togata, fabula togata, planipedia*) — у давньоримському театрі — комедійний жанр, назва якого походить від слова «тога», позаяк учасники цих комедій виступали в тогах.

В одній з таких тогат — у тогаті Афранія «Пожежа», що була виставлена за правління Нерона, — на сцені спочатку спалювали будинок, а потім актори рятували майно, привласнюючи все, що вціліло.

Усупереч уявленню, що формула жанрів римського театру нам цілком зрозуміла, зіставлення джерел виявляє істотні суперечності. Так, Діомед писав: «*Видів тогат* майже стільки ж, скільки й паліат: перший вид той, що називається претекстатою. В них зображуються подвиги полководців, громадські справи, римські царі і вожді. За величчю й чеснотами дійових осіб вони подібні до трагедії. Їх називають *претекстатами* тому, що в п'єсах такого роду зображуються лише діяння царів і полководців, які користуються претекстами. *Другий вид* тогат називається *табернарії*, тобто п'єси з життя крамарів: за низьким складом дійових осіб і за змістом вони схожі на комедії; в них виводять не посадовців або царів, а простих людей, і дія цих творів відбувається у приватних будинках <…> *Третій вид* латинських п'єс названо *ателанами*, від міста Ател, де їх уперше почали виконувати. За своїм змістом і жартами вони подібні до грецької *драми сатирів*. *Четвертий вид — босонога комедія* (*planipedia*), яка грецькою мовою називається *мімом*». Тогатами у Римі називали також жінок легкої поведінки (вони носили тогу). ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, ДРАМА САТИРІВ, МІМ, ПРЕТЕКСТАТА, ТАБЕРНАРІЯ

КОМЕДІЯ ФАНТАСТИЧНА (англ. *fantastic comedy*) — жанровий різновид комедії, поширений наприкінці XIX ст.; термін вживається стосовно нереалістичних вистав із застосуванням найновіших досягнень техніки і машинерії, які й спонукають персонажів до дії; у практиці театру США — комічна екстраваганца, неправдоподібна і фарсова. В Україні XIX ст. у жанрі фантастичної комедії написано твори «Конотопська відьма» (Хвантастична комедія в 5 діях и 8 одмінах, з оповідання Г. Квітки, скомпонував Г. Ашкаренко, 1889). ► ЕКСТРАВАГАНЦА

КОМЕДІЯ-ФАРС, ФАРС, КЛУХТ, ШВАНК (лат., фр. *farce, farsas* — фарш, начиння; дан. *klucht*; нім. *Schwank*, ісп. *farsa*; грец. *φαρσοκωμωδία — фарсокомедія*) — у теа-

трі XIII–XVI ст. — сценки, якими *починялися* містерії (перший відомий французький фарс «Хлопчик і сліпий», 1266–1282 рр.).

Так само, як мораліте і соті, фарси входять до репертуару театрів релігійних братств (міських об'єднань камер-риторів, товариств і орденів блазнів). Причому «точне і жорстке розмежування жанрів *мораліте* і *фарс*, — писав О. Гвоздєв, — здійснити важко. Морально-алегоричні п'єси часто включають в число своїх дійових осіб комічних персонажів і охоче доручають блазням виконання серії уособлених *гріхів* і *пороків*. Приділяючи значне місце критиці громадських недоліків і будучи живою, театралізованою публіцистикою, котра виконувала роль газет і журналів нашого часу, ці п'єси непомітно переходять через *сатиричне мораліте* до веселих сценок *фарсу*, в яких ті самі жарти висміюють громадські звичаї й порядки, і де комічні карикатури на сімейні звичаї складаються в захопливе ігрове дійство». Відтак головними героями фарсу стають маски: лікар-шахрай, лайлива дружина, вчений педант та інші, а сам жанр, оспівуючи циніків і шахраїв, насичується буфонадою.

Фарсові твори інколи спиралися на біблійні сюжети («Фарс про Авраама», «Фарс про Ісака», «Фарс про Різдво Христове»). Інколи ж навпаки — мав відверто опозиційний у ставленні до церкви й держави характер. Приміром, за політичні натяки на короля потрапив за ґрати поет Анрі Бод (Baude), автор фарсу, що виконувався 1486 р., а 1515 р. за ґрати потрапили й виконавці фарсу.

У 1523 р. у Парижі виставлявся «Фарс про теологастрів» — глузлива переробка містерії, в якій хвора «мадам Віра» з'ясовувала, що папські декрети та проповіді не допомагають їй, натомість Святе Письмо швидко виліковує. Висміювання відомих політичних осіб, висвітлення злободенних подій у небажаному вигляді призвело врешті до посилення гонінь на вистави клерків, ігри яких і закінчилися 1582 року.

На початку XX ст. головною дійовою особою фарсу, за дотепним спостереженням одного критика, стає двоспальне ліжко. Саме до цієї стадії розвитку жанру відносяться слова М. Акімова — «фарсом називають комедію, коли про неї хочуть погано сказати». На думку ж Гордона Крега, навпаки, «фарс — це сутність театру». Володимир Волькенштейн писав, що сфера фарсу — це «еротика і травлення», а Поль Клодель вважав, що «фарс — це загострений ліризм і героїчний вираз радості буття». Прогноз стосовно перспектив цього жанру в майбутньому дав Бернард Шоу: «Якщо коли-небудь глядачі, піднакопичивши інтелігентності, розберуться, чи насправді вони насолоджуються, комедії-фарсу настане кінець».

В українському театрі термін активно вживається з другої половини XIX ст. — здебільшого зі зневажливим відтінком («одноактівка "Помирились" [М. Кропивницького] може бути названа родителькою незліченних українських фарс із карикатурами селян, баб, писарів та жидів та з невідлучними реквізитами — гопаком і горілкою» — І. Франко).

Українські словники кінця XIX — початку XX ст. пояснюють термін синонімами *жарт, викидка, вибрик, фігель, жартівлива лицедія*. ► ІНТЕРМЕДІЯ, КОМЕДІЯ ГРУБА, КОМЕДІЯ МАВП'ЯЧА, КОМЕДІЯ НИЗЬКА, СОТІ, ФАРС, ФАСТНАХТШПІЛЬ, ФОЛЬКСШТУК

КОМЕДІЯ ФІЛІЖАНКИ З БЛЮДЦЕМ (англ. *cup and saucer comedy*) — в англійському театрі — *салонова комедія*. ► КОМЕДІЯ САЛОНОВА

КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ (фр. *comédie de caractere*; англ. *character comedy*, нім. *Charakterkomödie*; ісп. *comedia de caracter*, пол. *charakterowa komedia, komedia charakteru*) — у театрі XVIII ст. — різновид комедії, який веде історію від комедії Менандра, Плавта і Теренція. Рушій конфлікту в комедії характерів — суперечність між перебільшено комічними і чітко окресленими характерами персонажів. У цілому комедія характерів відрізняється статичністю, адже запропонована нею галерея портретів не потребує інтриги або ж принаймні постійного руху. Конфлікт комедії характерів зумовлений зіткненнями, упродовж яких розкриваються психологічні риси і моральні якості персонажів. Розквіт жанру припадає на період XVII–XVIII ст. («Приборкання норовливої» В. Шекспіра). ► КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ

КОМЕДІЯ ЧИСТА — у концепції Ф. Шлегеля (1772–1829) — комедія, що має викликати у глядача «відчуття Діонісій як божественної радості». ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА, КОМЕДІЯ ПРОСТА

КОМЕДІЯ ЧОРНА (фр. *comédie noire*; англ. *black comedy*, нім. *schwarze Komödie*; ісп. *comedia negra*) — сучасний термін, який застосовується у кількох значеннях: в історичному — до англійської песимістичної комедії кінця XVI ст., *щаслива* розв'язка якої має іронічний характер («Міра за міру», «Троїл і Крессіда» Шекспіра, які інколи називають *проблемними п'єсами*); у ширшому значенні — стосовно комедії, матеріалом якої служать події, що зазвичай стають предметом трагедії (сцени жорстокості, смерті тощо), однак зображуються в іронічному ключі. Інколи поняття чорної комедії або чорного фарсу пов'язують з театром абсурду. ► ДРАМА ЧОРНА, ДРАМА ПРОБЛЕМНА, КОМЕДІЯ ЧОРНА, ТЕАТР АБСУРДУ

КОМІК (від грец. *komikos* — комічний; нім. *Komiker*; англ. *comic actor*) — у давньогрецькому театрі — автор комедій і виконавець ролей у комедії. У французькому театрі XVI ст. — драматург, автор комедій. У XVIII ст. — амплуа актора, що виконує комедійні (комічні) ролі. В українській мові — у Пролозі п'єси Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» (1746) читаємо: «А коміков свойственна должность сицевая, Єже учить, в обществі нрави представляя». У російській мові у значенні *автор комедії* лексема відома з 1765 року. ► АВТОР, ДРАМАТУРГ

КОММОС (грец. *κόμμος, kommos;* від дієслова *бити себе в груди, лямент*) — у давньогрецькому театрі — структурний елемент трагедії; спільний жалібний спів, плач хору й акторів. ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

КОМОС (грец. *κώμος, komos*) — у Стародавній Греції — назва ритуальної процесії, що була невід'ємною частиною Діонісій. Учасники комоса називалися *комастами*. Вважається, що термін *комедія* походить від слова *комос*. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА

КОМПАНІЯ ДОРОЖНЯ (англ. *road company*) — у США — група акторів, яка, маючи в репертуарі одну виставу з бродвейською зіркою, мандрує з нею дорогами країни, зупиняючись у великих містах і здійснюючи показ спектаклю. ► ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

КОМПАНІЯ РЕПЕРТУАРНА (англ. *repertory company*) — театр, який має репертуар, достатній для показу упродовж року. До таких компаній відносяться Royal Shakespeare Company in Stratford (Англія), Missouri Repertory Company (США) та ін. ► КОМПАНІЯ, ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ

КОМПЛІМЕНТ (фр. *compliment*) — у театрі середньовіччя — звернення актора до публіки з проханням вибачити за недоліки виконання, незручності під час перегляду вистави та ін. Зазвичай компліменти виголошувалися у *пролозі* або *епілозі* вистави. ► ЕПІЛОГ, ПРОЛОГ

КОМПОЗИТОР (фр. *compositeur, composeur*) — у французькому театрі XVI ст. — автор, драматург. ► АВТОР

КОМПОЗИЦІЯ (англ. *composition* — від лат. *compositio* — складання) — побудова драматичного твору або вистави, певна система засобів організації дії.

Уперше питання композиції драматичного твору обговорював ще Аристотель (IV ст. до н. е.), а згодом Донат, варіації тез яких і було покладено в основу поетик класицизму і шкільного театру.

Італієць Франческо Робортелло (1516–1568) у праці «Тлумачення усього, що має відношення до комедії» писав: «До мистецтва створення комедії має відношення вміння розмітити її дію між *solutio* (розв'язкою) і *connexio* (зав'язкою); *зав'язкою* називається все, що знаходиться від початку твору до місця, де у нагромадженні подій відбувається перелом; <…> *розв'язкою* називається частина, що йде від початку цієї переміни до завершення фабули; <…> частини комедії, які згадує Донат: це пролог, експлікація (*prothesis*), кульмінація (*epitasis*), кінцівка (*catastrophe*)».

«Стосовно складових частин комедії, — писав 1517 р. іспанець Бартоломео Торрес Нааро, — *достатньо визначити дві: пролог (introito) та виклад змісту (argumento)»*. З практикою Нааро пов'язується традиція зовнішньої конструкції вистави, показ якої здійснювався під час *fiesta teatral* — театрального свята.

В іспанському театрі XVI–XVIII ст. вистава зазвичай мала таку *конструкцію*: *інтроїто* (лат. *introitus* — вступ, входження;ісп. *introyto, introito*) або *лоа* (ісп. *loa* — хвала, комплімент) — початково — компліментарне звернення актора до публіки у формі монологу; у процесі розвитку лоа стали збільшуватися і перетворилися на лоа-інтермедії, котрі включали пісні, танці і жартівливі сценки з великою кількістю виконавців і тривалістю понад десять хвилин; *перша хорнада* (*jornada* — день) — перший день (акт); *інтермедія* (*entreméses*); *друга хорнада; інтермедія або байле — інтермедія-танець* (*baile, baile entremésado*); *третя хорнада; завершення свята* (*La mojiganga* з весільним бенкетом і танцями). Причому інтермедії не мали ніякого відношення до сюжету, що розкривався у хорнадах.

Така конструкція характерна для *комедії плаща та шпаги* (*comedia de capa y espada*), *комедії інтриги* (*comedia de enredo*), *чарівної комедії (comedia de magia), сатиричної комедії (comedia de fugurón) й агіографічної драми (comedia de santos)*.

До певної міри такий конструктивний принцип чергування драматичних та інтермедійних сцен можна порівняти з *комедіями-балетами Мольєра* і — з незначною натяжкою — навіть з *творами Аристофана* (парабаза та ін.).

Теофан Прокопович у «Поетиці» зазначав, що «актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цього навчає як правило Горацій, так і приклад всіх старих трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти, в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки; <…> більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько… Перша дія містить у собі головний зміст цілого — *пролог* чи *protasis*; у другій розгортається *подія* (*res ipsa fieri incipiet*) — *epistasis*; у третій виникають перепони та сум'яття — ця частина зветься *catastasis*; у четвертій відбувається приступ до розв'язання справи, це також відноситься до *catastasis'у*; у п'ятій завершується вся дія — *catastropha*».

Найжорсткіше принципи композиції унормував німецький теоретик драми Густав Фрайтаг, який у праці «Техніка драми» (1863) запропонував пірамідальну схему композиції, що передбачала такі елементи: *вступ* (*експозиція*), інколи у формі прологу; момент збудження; посилення за допомогою *моментів збудження* (*зав'язка*); *розвиток дії* (посилення, ускладнення, сходження); *кульмінацію*, найвищий пункт; *спад дії*, що переривається завдяки *ретардації*; момент останнього напруження і поворот до катастрофи; *катастрофа* (*розв'язка*).

М. Карр'єр у «Драматичній поезії» спростив схему Фрайтага і звів її до чотирьох елементів: *вступ* (експозиція); *розвиток дії; перелом* (*перипетія*) і *спад*.

У практиці сучасного театру основними елементами композиції драми вважаються події й епізоди, що залежно від їхнього місця у розвитку конфлікту мають назви: *експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, спад дії, розв'язка, фінал*.

Інколи в практиці театру розрізняють такі види композиції: *зовнішню* (авторська організація текстового матеріалу), *внутрішню* (основа змісту, композиція боротьби), *режисерську* (організація мовного матеріалу), *просторову* (сценографія) і *часову* (темп і ритм, хронометраж).

Інакше розв'язується питання композиції у східному театрі: так, у першому відомому санскритському трактаті «Натьяшастра» (II ст. до н. е. — VII ст. н. е., «Трактат про театральне мистецтво»), за вимогами якого драматична дія повинна складатися з *п'яти мотивів* (зерно, крапля, прапор, епізод і об'єкт), *п'яти стадій* (початок зусилля, надія на досягнення, упевненість в успіху й обретіння плоду) *і п'яти зв'язків* (sandhi), що супроводжують мотиви: відкриття — *mukha* (*protasis*), противідкриття — *pratimukha* (*epitasis*), зародок — *garbha*, поставка — *avamarsa* або *vimarsa* і збирання — *samhrti, nirvahana* (*catastrophe*).

У японському театрі Ноо обов'язкові елементи композиції такі — *дзьо* (експозиція, найповільніша частина п'єси), *ха* (розробка — другий, третій і четвертий дани) і *кю* (жвавий драматичний фінал). ► АРХІТЕКТОНІКА, ДЕЗИС, ЕКСПОЗИЦІЯ, ЕПІЗОД, ЕПІТАЗИС, КАТАСТАЗИС, КУЛЬМІНАЦІЯ, ЛІЗИС, ПОДІЯ, ПРОТАЗИС, РОЗВ'ЯЗКА

КОМПОЗИЦІЯ ЕПІЗОДНА — композиція драматичного твору або вистави, що ґрунтується на чергуванні ряду відносно самостійних епізодів. Принцип епізодної композиції дістав поширення у середньовічній містерії, драматургії XX ст. (Б. Брехт, Вс. Вишневський, К. Треньов, М. Погодін), сценічній практиці Е. Піскатора, Б. Брехта та ін. ► АРХІТЕКТОНІКА, ДРАМА ЕПІЧНА, ЕПІЗОД, КОМПОЗИЦІЯ, ПОДІЯ

КОНВЕНЦІЯ ДРАМАТИЧНА, КОНВЕНЦІЯ СЦЕНІЧНА (англ. *dramatic convention, stage convention, conventionalism*) — традиційна умовність, канон, рутина, банальність. В Україні термін уживав І. Франко («драматична конвенціональність», «конвенціональна фальш»). ► ЖАНР, КАНОН

КОНДУКТОР (лат. *conductor, conductoris* — орендар, підприємець, театральний антрепренер — *conductor histrionum*; фр. *conducteurs des secrets — керівник секретів*, творець див) — у Давньому Римі — орендатор, підприємець, театральний антрепренер (*conductor histrionum*); у середньовічній Європі — постановник містерії. Одного з таких *conducteurs des secrets* можна побачити серед перших відомих зображень режисера XVI ст. — на малюнку з рукопису швейцарського драматурга XVI ст. Якова Руофа, що сам був постановником власних драматичних творів. Режисер містерії призначав виконавців і вчив їх, інколи впродовж тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 р. у місті Монсі було проведено сорок вісім репетицій. Керівник гри під час дії залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантії і у високому капелюсі; в одній руці у нього була книжка, в іншій — указка. За режисерськими примірниками (*consuetas*), які містили початкові й фінальні репліки усіх виконавців із режисерськими ремарками, режисер визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою торкався тих акторів, які мусять вступати в дію. Оскільки одній особі неможливо було здійснити режисуру складного масового видовища, обов'язки керівника розподілялися між кількома особами. Так, угода між виконавцями містерії у Валансьєні (1547) розподіляє організаційну роботу між тринадцятьма суперінтендантами. Один брав на себе відповідальність за трибуни для глядачів і обладнання площі для гри, іншому доручалася організація дії, тобто робота з виконавцями, третьому — музична частина, трюки тощо, четвертому — обробка тексту, переписування і розподіл ролей. Далі — організація частування гостей і влаштування бенкетів, збереження порядку в місті у дні показу містерій, охорона декорацій, що залишалися на площі на ніч та ін. (так, міська влада міста Монса заборонила вхід на площу, де відбувалася містерія, дітям до 12 років без супроводу дорослих, старим немічним людям і вагітним жінкам, а також встановила

нічну варту для охорони декорацій і призначила охорону для чергування при міській раді; до дев'ятої години ранку нікого не пропускали на площу і тільки з появою збирачів, що стягували платню з глядачів, вхід відкривали). ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, РЕЖИСЕР

КОНСТРУКТИВІЗМ (англ. *constructivism, konstructivism;* від лат. *constructio* — побудова, фр. *constructivisme*, англ. *constructivism*) — у театральному мистецтві 1920-х рр. — авангардова концепція сценічного оформлення вистави, що спирається на принцип функціональності і використання різноманітних елементів виробничого процесу.

Конструктивізмові притаманні геометризм і лаконічність форми, відмова від зображальності і, за словами О. Гвоздєва, перетворення художника на конструктора. Один з теоретиків конструктивізму, Б. Арватов, писав: «Пролетариат <…> призван создать новое искусство, — искусство реальной жизни, искусство, по преимуществу, не отражающее, а организующее. На театре эта формула расшифровывается так: 1) надо режиссера превратить в *церемониймейстера труда и быта*, 2) надо актера, т. е. спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека <…> Грядущий пролетарский театр станет трибуной творческих форм реальной действительности; он будет строить образы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности, а материалом его станет любое отправление социальных функций».

Конструктивістське оформлення використовує різноманітні платформи та інші технічні пристосування, за допомогою яких не намагається створити ілюзію життя, а навпаки — прагне оголити структуру світу та його функціональні зв'язки.

Основні принципи конструктивізму — *єдина установка* (тобто установка, що не змінюється впродовж усієї вистави) і *функціональна сценографія*. Вважається, що вперше принципи конструктивізму в російському театрі реалізували брати Стенберги у виставі Вс. Мейєрхольда «Великодушный рогоносец» (1922).

Лесь Курбас вважав, що «конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження, — остання непотрібна фаза учености в мистецтві…»

КОНТАМІНАЦІЯ (лат. *contaminatio* — змішування) — у давньоримському театрі — практика переробки старих п'єс шляхом поєднання кількох раніше написаних п'єс (зазвичай грецьких авторів). ► РЕТРАКТАЦІЯ

КОНТРАКЦІЯ, ПРОТИДІЯ (пол. *kontrakcja*) — дія персонажа або групи персонажів, що суперечить основній дії п'єси і вистави, створює перепони, затримує досягнення мети і може призвести до катастрофи. ► ДІЯ КОНТРНАСКРІЗНА

КОНТРАМАРКА (італ. *contramarca*, фр. *contre-marque* — додатковий знак) — талон, перепустка, записка, що видається адміністрацією театру на право безкоштовного відвідання вистави. В англійському театрі XVIII ст. кількість контрамарок, які видавалися акторам власником театру, визначалася у контракті. Так, у відомості театру «Lincoln's inn Fields» від 24 жовтня 1726 р. зафіксовано 58 кон-

трамарок, виданих різним особам, у т. ч. родичів і слуг акторів; при цьому зала театру могла вмістити лише 570 глядачів. Контрамарки відомі також в українському театрі XIX ст. («Талан», М. Старицького, 1894).

КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ (від лат. *conflictus* — зіткнення; фр. *conflict*; англ. *conflict, crisis*; нім. *Konflikt*; ісп. *conflicto*) — одна з найголовніших категорій класицистської теорії драми, що вважала завданням драматичного театру відображення людських учинків крізь призму боротьби людських інтересів; основна суперечність драматичного твору, що спричинює зіткнення дій, характерів, наскрізної і контрнаскрізної дії, думок, поглядів, різних етичних норм тощо.

Сторони конфлікту ведуть боротьбу за предмет конфлікту — об'єкт драматичної боротьби (людину, її свідомість, вчинки, об'єкти матеріального світу).

Основні елементи драматичного конфлікту:

— *зміст конфлікту* (основна суперечність драматичного твору, що спричинює зіткнення наскрізної й контрнаскрізної дії, поглядів, світоглядів, норм різних соціальних груп тощо);

— *предмет конфлікту* (ідеальний або матеріальний об'єкт, за який ведуть боротьбу сторони конфлікту; предметом конфлікту може бути людина, її свідомість, вчинок, соціальна група та ін.);

— *ідеальний бік предмета конфлікту* (соціальне явище, що стоїть за матеріальним предметом конфлікту).

Драматичний конфлікт, відображений у свідомості особи, може стати причиною внутрішнього конфлікту (зіткнення несумісних бажань, почуттів, соціальних ролей) й амбівалентності персонажа.

Арабський теоретик Мухаммед Азіза пропонує *теорію чотирьох конфліктів,* згідно з якою тільки конфліктне середовище може сприяти народженню драматичного театру. Таких конфліктних ситуацій, на думку дослідника, лише чотири: *вертикальний конфлікт* — коли людина відстоює свою свободу і повстає проти вищого порядку — волі бога («Прометей» Есхіла); *горизонтальний конфлікт* — коли індивід повстає проти законів суспільства («Антигона» Софокла); *динамічний конфлікт* — виникає тоді, коли людина не хоче миритися з роком («Перси» Есхіла); *внутрішній конфлікт* — коли людина сама стає джерелом власних нещасть, катом і жертвою одночасно («Едіп-цар» Софокла).

На думку дослідника, у мусульманському світі були відсутні всі перелічені типи конфліктів, що й унеможливлювало народження драматичного театру.

В англомовному театрі використовуються також синоніми до терміна: *crisis* (криза), *contrast* (контраст), *struggle* (боротьба), *opposition* (опозиція).

Практики і теоретики театру так визначали конфлікт конкретних п'єс:

— «творче начало і бюрократизм» («Баня» В. Маяковського, Вс. Мейєрхольд);

— «боротьба Чацького з московським аристократичним світом» («Лихо з розуму» О. Грибоєдова, М. Охлопков);

— «зіткнення так званої житейської мудрості, здорового глузду, тверезого розрахунку з трагічною і прекрасною безкомпромісністю юності» («Антигона» Ж. Ануя, Б. Львов-Анохін);

— «народ і влада» («Борис Годунов» О. Пушкіна, О. Поламішев);

— «варвари й освічена людина» («Гамлет» В. Шекспіра, В. Немирович-Данченко);

— «велика боротьба між законами *людськими*, случайними, а все-таки могучими, і законами *божеськими*, т. є. моральними, записаними в серці людськім» (І. Франко про трагедію «Антигона» Софокла). ► КОЛІЗІЯ, КОМПОЗИЦІЯ, ПОДІЯ

КОНЦЕНТРАЦІЯ УВАГИ (англ. *concentration*) — у системі Станіславського — один з елементів внутрішньої техніки актора; зосередження актора на запропонованих обставинах п'єси і вистави. ► КОЛО УВАГИ, УВАГА

КОРИДОР РОЛІ — термін Марка Захарова для позначення співвідношення в акторській творчості *свободи* і *необхідності*, *режисерського малюнку* і *зони імпровізації актора*. «Не лінія ролі, а коридор, — писав Марк Захаров. — Ми позначаємо скрайні віхи у часі і просторі. Ми обмежуємо простір найважливішими репліками, без яких неможливо обійтися; ми обмежуємо майданчик сценографічними деталями, але так, щоб місця акторові залишалося багато <…> Таким чином, ми готуємо *коридор* для вільної і непередбачуваної у пристосуваннях дії». ► ДІЯ СЦЕНІЧНА, ЖАНР, ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ПРИРОДА ПОЧУТТІВ

КОРИФЕЙ (від грец. *koryphaios* — голова, предводитель) — у давньогрецькому театрі — керівник хору, до обов'язків якого входило керівництво хором під час вистави, а інколи й виступ від імені хору. У балеті — провідний актор кордебалету. У переносному значенні — найавторитетніша особа в певній галузі («театр корифеїв» в українському театрі та ін.). ► ХОР

КОТУРН (грец. *kothornos*, лат. *koturn*) — у давньогрецькому театрі — взуття на товстій підошві (до 18 см завтовшки) для трагічних акторів. У давньоримському театрі котурни взували виконавці ролей богів, а інколи й імператори, які ототожнювали себе з богами. За античними свідоцтвами, першим використав котурни Софокл. ► ТЕАТР АНТИЧНИЙ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

КОТУРНАТІ (грец. *kothornati*) — у давньогрецькому театрі — одна з назв актора (від *kothorno* — котурн). ► АКТОР

КРИЗА ТЕАТРУ — перманентний стан, у якому, якщо вірити балачкам, майже від самого народження перебуває мистецтво театру.

Перші зойки із приводу занепаду театру (як і мистецтва, так і моральності, в цілому) можна почути ще за доби античності. Після «темних віків» і гонінь, коли театр припиняв своє існування на тривалі періоди, голосіння про його кризу відновлюються наприкінці XVIII ст. (напередодні перетворення театру ледь чи не на найпопулярнішу з естетичних розваг і визнання його *мистецтвом*), а на початку XX ст. це занепокоєння стає ледь не ознакою гарного смаку. Одночасно із цим голосінням у літературно-мистецьких колах Європи розгортається

жвава, з добре відчутним присмаком скандалу, дискусія щодо шляхів розвитку сценічного мистецтва. Склад диспутантів був доволі строкатим як за походженням, освітою, матеріальним становищем, так і за характером виголошуваних ідей. Одні автори пророкували театрові швидку загибель, інші — вимагали його негайного оновлення й кардинальної зміни, хтось узагалі вважав, що тема вичерпана й залишилася у минулому, адже театр вже давно сконав (у Російській імперії найвідомішим, хоча й запізнілим твором у жанрі епітафії театрові була стаття Ю. Айхенвальда «Заперечення театру», написана 1912 р., у період, коли активно працювали К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Вс. Мейєрхольд). Так само діагноз кризи або ж навіть смерті мистецтва ставили й тогочасні філософи (М. Бердяєв, «Криза мистецтва» та ін.). Про це ж вустами одного з героїв «Чайки» казав А. П. Чехов: «Современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью <…> Нужны новые формы…»

Проте епітафії мистецтву завжди виявлялися передчасними, про що свідчить іронічне ставлення практиків театру до питання про *кризу*. Так, Марко Кропивницький в інтерв'ю 1909 р. зазначав: «Багато, дуже багато іде зараз розмов про український театр і про його так званий крізіс і в пресі, і в громадянстві, і між артистами <…> Я уважно стежу як за розмовами на цю тему, так і за літературою, і мусю сказати, що все це разом наводить тяжкий сум.…»

Театр оплакували, а він тим часом усе оживав, доки «як в усьому світі, так і в Італії на початку 1950-х почали говорити про *кризу театру*» (Джорджо Стрелер).

А коли і де не говорили про кризу театру?

Генрих Гайне, розмірковуючи про причини занепаду театру, дотепно зауважив, що у Франції найталановитіші актори зібралися у палаті депутатів, і саме з цієї причини на драматичній сцені гарні актори — надзвичайна рідкість.

Такої самої думки дотримувався і Вагнер, який писав, що «ми також намагаємося змагатися з Францією, де і в Раді міністрів, і у швейцарській зустрічаємо акторів, яких тепер вже не відрізнити від тих, що на сцені».

Популярність плачу про *кризу театру* зазвичай свідчить лише про те, що сучасний театр та його форми перестали задовольняти естетичні потреби певних кіл, яким потрібні інші видовища — *достеменний, справжній театр*.

На відміну від перманентної *кризи театру*, словосполучення *криза жанру* не позбавлене сенсу, адже вказує на усвідомлення втрати актуальності певними театральними жанрами, формами й системами.

Однак, — писав Б. Брехт, — «не варто пов'язувати цінність, певні сили й велич з ідилічними уявленнями про органічний розквіт, це було б абсурдно; адже занепад і підйом не роз'єднані датами у календарі». Занепади й злети відбуваються одночасно, адже «шлях угору і шлях униз — один і той самий шлях» (Геракліт). ► УСПІХ

КРИТЕРІЙ ЕСТЕТИЧНИЙ — історично мінлива ознака, за якою здійснюються оцінка, визначення або класифікація художнього твору (декоративність, живописність, ідейність, ілюзорність, ілюстративність, кітч, монументальність, оригінальність, пластичність, гармонійність, стилізація, тенденційність, еклектика, експресивність та ін.). ► ПУБЛІКА, КАНОН, КЛАСИКА, СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА (фр. *critique dramatique*; англ. criticism; нім. *Kritik*; ісп. *critica teatral*; від грец. *kritika* — здатність розрізняти) — форма діяльності журналістів і театрознавців у процесі публічного обговорення й оцінки, виходячи з певних естетичних критеріїв, подій театрального життя в засобах масової інформації (рецензія, проблемна стаття, оглядова стаття, фейлетон, творчий портрет тощо).

Народження театральної критики (деякі автори віддають перевагу словам *рецензування, рецензія, рецензент*, тобто *газетний жанр і журналіст*, який працює у цьому жанрі) зазвичай пов'язують із появою перших публічних театрів — як перші повідомлення про постановку тієї або іншої п'єси у «Санкт-Петербурзьких відомостях» або видання, що наближаються до театральних журналів («Russische Theatralien», СПб, 1784 та ін.) або принаймні з останньою чвертю XVIII ст., проте ці виступи, як і мистецькі *маніфести*, мають поки що стихійний характер, отже, на цьому етапі не варто говорити про інститут критики.

Достеменний «формат» критики в засобах масової інформації з'явиться лише після 1800-го року — як різновид новонародженого літературного жанру — фейлетону (саме цього дня паризька газета «Journal des Debates» вклала у свій номер додатковий аркуш — *feuilleton*, на якому друкувалися оголошення, новини, вірші, загадки, шаради, повідомлення про моди, театральні й музичні рецензії, одне слово, усе, що мусило структурувати дозвілля).

Саме ці фейлетонні аркуші поряд з усними переказами про *думку салонів* почали диктувати моду на ті або інші театри, вистави або виконавців.

Звісно, можна збільшити вік театральної критики, зарахувавши до неї усі тексти, в назві яких, починаючи з XVI ст. вживаються слова *сцена, театр, драма* тощо. Можна навіть зануритися вглиб віків, до Платона, який вважав, що, аби допомогти поетам визначитися, які саме твори «личать і підходять встановленому державному ладу», слід впровадити спеціальний орган — *поціновувачів*.

Однак, по-перше, все це був поки що не масовий формат, а по-друге, усі ці твори обговорювали не мистецтво, а лише одну з узвичаєних і не надто моральних громадських розваг на кшталт вживання алкоголю, паління тютюну або ж відвідування будинків побачень. Крім того, якщо ці балачки й називати *критикою*, то лише з істотним уточненням — літературною критикою (тобто *критикою драматургії*).

У Росії чи не найкраще думку про значення театру і театральної критики сформулював Фаддей Булгарін, який писав 1825 р. в записці «Про цензуру в Росії» на ім’я графа Бенкендорфа про те, як уряд міг би пригорнути до себе письменників «ласковым обхождением и снятием запрещения писать о безделицах, например о театре… который у нас должен заменить суждение о камерах и министрах». До цього він додав, що видрукувані в журналах статті про театр спричинять глобальні розмови у палацах знатних вельмож, у казармах, та в гостинному дворі… Проект сподобався, отож друкування театральних рецензій було дозволено спочатку лише Булгаріну, а потім й іншим «критикам». Щоправда, поряд із псевдопатріотичною точкою зору Булгаріна існувала й інша: «*критика — це наука відкривати красу й недоліки у творах мистецтва*» (О. Пушкін).

До середини XIX ст. критика перетвориться на впливову силу, що й стане об’єктом глузування Р. Вагнера («без *змістовного* фейлетону з критикою театру <…>, — писав він, — не може існувати навіть на весь світ відома політична газета»).

Індустрія, у свою чергу, вимагатиме відповідного кадрового забезпечення й рекрутуватиме до своїх лав *святе лицарство* («цей тип зневажливого критика, — пише Вагнер, — пішов у гору за часів імпресіонізму й модерну <…> Сьогодні він відходить на задній план, поступаючись місцем такому критикові, який або взагалі не висловлює своїх думок, або висловлює їх між іншим, залежно від кон’юнктури»; практика мистецтва доводила, однак, що «чим менше нова музика відповідала очікуванням публіки <…> тим неспростовнішим ставав авторитет критики в очах слухачів, — за однієї лише умови: аби критики, навіть якщо вони схильні до *модернізму*, давали зрозуміти читачам відтінками смислів, що вони погоджуються з громадською думкою <…> Цьому служить їх елегантний тон <…> Критик знову стає тим, чим він був колись, згідно запліснявілого виразу XIX ст. — *референдаріусом* (референтом)»).

Заперечуючи роль тогочасної театральної критики (саме театральної критики, а не літературознавства й мистецьких маніфестів), інститут якої з’явився лише з появою засобів масової інформації, тобто за життя Вагнера, композитор мав на те не лише «об’єктивні», а й «особисті» причини («вже під час першого показу “Рієнці”, — писав він згодом, як завжди перебільшуючи свої чесноти, — виникли умови, що призвели до розриву між мною і газетними рецензентами, і розрив цей ставав із плином часу все гострішим і ширшим <…> Послужливий до всіх, я ніколи не міг перебороти в собі огиди виявляти особливе ставлення до людини лише на тій підставі, що вона рецензент»).

Однак Вагнер добре усвідомлював, що лише за наявності *критики* стане можливим проголошений ним *естетичний* театр. Йшлося, звісно, не про суб’єктивну, індивідуалістичну, ніким не керовану критику, а про критику, інтегровану у мистецький процес, критику, яка б розуміла, що мистецтво — це командний вид спорту, результатом якого є *тотальний твір мистецтва*. Йшлося про те, щоб

критик став однодумцем, пропагандистом, безкоштовним рекламним агентом, клакером, а може й спонсором митця, тобто про критику корумповану. Про критику, яка була б здатна визначити місце і значення твору мистецтва в історії — звісно, в історії сучасності і з точки зору самої сучасності. Тобто критик, як історик сучасності, здатний усвідомити й обґрунтувати визначну роль митця й вистави у системі зв'язків з соціумом, тенденціями культури тощо.

Саме з цією метою Вагнер відкриває постійний *салон*, починає загравати з молодим Ніцше (Вагнер сприймав його як пропагандиста власної творчості) і т. ін.

Звісно, мрії Вагнера сама театральна критика, також претендуючи на першість, не поділяла і навіть сама почала стверджуватися у сценічній творчості (вихідцями з *критики* були Бернард Шоу і Отто Брам, Джекоб Томас Грейн і Володимир Іванович Немирович-Данченко, Жак Копо і Антонен Арто, Рене Клер і ще численна кількість перебіжчиків; а хіба ж не був своєрідним *критиком* і колишній клакер Андре Антуан?). Причому у більшості випадків мотивація *критики* збігалася з тією, що керувала й Бернардом Шоу: усвідомивши, що англійської драматургії, критиком якої він виступав, не існує, він заходився рятувати становище власноруч.

Мрію Вагнера про мистецтво як *командний* вид національного спорту частково було втілено у Байройтському театрі, а згодом, у XX ст., — в театральному *тресті* М. Райнгардта, який першим став *підгодовувати* амбіції глядачів спільними з ними обговореннями вистав, а журналістам найпрестижніших видань надсилав безкоштовні квитки на вистави. Проте поки що це була лише приватна ініціатива.

В українському театрі саме поняття *критика* вперше зафіксовано в 1860-х рр., а згодом у 1880-х з'являється й *рецензент*, щоправда, здебільшого з іронічним відтінком («Я тепер уже рецензентом став» — М. Старицький «Талан», 1894; «А з вас був би приятний для акторів рецензент», «Бездарний рецензент» — І. Карпенко-Карий «Житейське море», 1905; «Паскудні газетні рецензенти» — І. Карпенко-Карий, 1897; «Какой-то рецензент» — М. Кропивницький; «Звощицька критика» — І. Карпенко-Карий, 1901; «Що Вам за охота лазити по смітнику нашої літератури і підбирати та віяти всяке сміття, яке, власне, при помочі Вашої критики житиме довше, ніж би жило без неї?» — І. Франко, 1905; «Ми оценщики <…> ми цінителі <…> цінителі іздєшняго театра <…> Нас шесть человєк: троє єврейчіков і троє рускіх <..> Ми сідаєм у разні міста, так нас господін Турпідралов учіл, і такой гвалт поднімаєм, і так в долоні плескаєм, што потом вшя публіка за намі плескаєт <…> Формальне клакерство, на закордонний лад <…> Перед начало спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плескать, а кому не надо, кому больше вызывать, а кому меньше… А когда до ніво пріехал одін артіст, так он сказал нам: "Обсвіставайте його!" І ми обсвістали» — М. Кропивницький, «Нашествіє варварів», 1900). Врешті таке ставлення й сформувало мрію про *наукову критику* («Наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути *нормальний театр* чи драма» — І. Стешенко,1908).

Критичне ставлення до рецензентів цілком зрозуміле, адже в XIX ст. інструментарій критики був настільки скромним, що обмежував навіть найталановитіших з авторів. Приміром, аналіз лексики рецензій Івана Франка свідчить, що він мислив здебільшого літературно. У структурі його рецензій найбільша роль належить переказові змісту п'єси, коли ж справа доходить до оцінки вистави, набір його інструментів спирається головним чином на розмиті епітети, які демонструють радше якісь емоційні стани, ніж особливості побаченої ним вистави. До таких інструментів належать десятки разів повторені: *гарно* (гарна [музична] партія; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка); *добре* (актори грали добре; артисти грали загалом добре); *вдало* (вдала вистава; вдала п'єса; вдала постать; вдалий вибір; вдалий твір); так само понад десятки разів повторюються варіації одиниць виміру: *психологічність, правдоподібність / неправдоподібність, природність / неприродність, блискучий* і т. ін.

Найповніше модель Вагнера втілилася — за допомогою держави — в СРСР і у фашистській Німеччині. Так, у квітні 1921 р. в секторі мистецтв Головполітосвіти створено бюро художньої критики, а вже у червні цього самого року харківська газета «Вісті» в хроніці «Диспут про театр» сповістила, що бюро художньої критики організовує цикл *диспутів*, присвячених проблемам мистецтва і художнього будівництва театру. Дошкульність партійної критики спровокувала В. Василька вивести у виставі «За двома зайцями» *товарища критика* (в другому варіанті *рабкора*), який викривав контрреволюцію у п'єсі «Наталка Полтавка» Котляревського і вимагав зміни ідейної та сюжетної спрямованості вистави таким чином, щоб головною ідеєю спектаклю стало оспівування «змички міста з селом».

Проте справжнє народження театральної критики в СРСР відбулося пізніше — 29 грудня 1926 р., коли відділ друку ЦК ВКП(б) затвердив «Тези про театральну критику», в яких, зокрема, сказано: «Наша театральна критика мусить позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вона не ховалася. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театрального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. Театральна рецензія мусить бути не лише голим визнанням, або запереченням, або спробою аналізу спектаклю як мистецького явища, соціально значного й мистецьки цінного, мавши при цім на увазі такі основні моменти: а) оцінку роботи автора, б) оцінку постановки (в якій мірі режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку; в якій мірі він зумів використати для цього формальні досягнення сучасного радянського театру), в) оцінку акторського виконання. В якій мірі правильно виявлені акторами (класові) типи. Ступінь майстерства виконання тощо… Всякий прояв халтури, неграмотності, або півзнання в галузі театральної критики, захованій під недобре

засвоєною марксівською фразеологією та апломбом, цілком протилежним наявності справжнього знайомства в справі мистецтва та політики партії, необхідно нещадно переслідувати і виживати з нашого вжитку. Не менш рішучу та енергійну боротьбу треба повести в справі ліквідації всяких спроб будувати думки або оцінки на персональних зв'язках, взаєминах, матеріальній заінтересованості тощо».

Завдання загалом гарні, однак, коли доходило до справи, на поверхню виступало інше, що й примусило владу 5 серпня 1934 р. скликати в Москві Всесоюзну нараду критиків. Про характер цієї критики Андре Жід писав: «Крім доносительства <…> ця критика полягає в тому, щоб постійно запитувати себе, що відповідає або не відповідає *лінії* <…> Сперечаються, щоб з'ясувати, наскільки якийсь твір, якийсь вчинок, якась теорія відповідає цій священній *лінії* <…> В межах *лінії* критикуй скільки завгодно. А далі — зась» (Андре Жід, поза сумнівом, мав рацію в оцінці радянської критики, але, здається не помічав у власному оці тієї самої скалки, адже й критик-модерніст, дегустуючи мистецький твір, намагається переконатися у його відповідності якійсь священній *лінії* або доктрині у межах мистецького напряму; «критики, — писав Бернард Шоу, — як і інші люди, бачать лише те, що шукають, а не те, що у них перед очима»).

Роль критики надзвичайно яскраво виявляє поява у 1920-х рр. жанру *колективної рецензії*, тобто рецензії, що її здійснювали колективи робітників заводів, фабрик, організований глядач, замовник мистецтва. «Нам довелося, — писав К. Кравченко на сторінках журналу «Життя й революція» 1928 року, — бути на одній з так званих колективних рецензій, що справила, певніш, негативне, ніж позитивне враження. Представники театру не погоджувались з вимогами авдиторії, яка рішуче вимагала соціальних п'єс і також рішуче відкидала, як непотреб, усяку фантастику й романтику. Таке заперечування актуальності соціальних п'єс, звісно, не може сприяти розгортанню роботи в цьому напрямі».

На сторінках журналу «Театр» О. Борщаговський писав у 1939 році: «Існуючі в нас три типи, або певніше — *три штампи театральних рецензій*, майже виключають аналіз спектаклю, як образного, сценічного втілення життя. Це штампи нарисово-описової рецензії, шкільно-відміткової рецензії і нарешті, так би мовити, історично-культурної, яка може відтворювати і справжню ерудицію автора і повну відсутність такої при деякому вмінні користуватися відомостями, почерпнутими з енциклопедичних словників і хрестоматій. *Перший тип рецензій* нагадує репортерський запис, зроблений по ходу дії. У ній багато знаків оклику, вигуків, коротких захоплених фраз, це популярний коментарій до спектаклю. Майже також досвідчені і меткі журналісти, що добре знають спорт, коментують по радіо футбольні матчі, не залишаючи поза увагою навіть невеликих подробиць гри. Навпаки дрібниці в рецензіях такого типу часто превалюють над основними думками, бо окові поверхового спостерігача, що поставив перед собою завдання описати снектакль, доступна тільки поверхня предметів і зовнішній зв'язок явищ, а не їх ду-

ховна суть і глибока внутрішня суперечність. *Рецензія-нарис* пишеться переважно в тих випадках, коли критик має намір без застережень хвалити спектакль. Написана безталанним критиком рецензія-нарис читається з таким же захопленням, як перша-ліпша інвентарна книжка, але користь суспільству приносить незрівнянно меншу. З неї цікавий актор узнає, що в такому-то місці спектаклю він опустився на коліна (хоч це ясно було і за ремаркою автора), у такому-то гордо випростався і презирливо оглянув оточуючих, в іншому — виразно позіхнув, зобразив на обличчі сум або радість, гнів або презирство. І все це без спроби аналізувати, без уміння зв'язати розрізнені деталі і дрібниці глибокою, живою думкою, що критикує спектакль, образ або виявляє в ньому справжні, а не уявні достоїнства <…> Найрозповсюдженішою є *оціночно-відміткова рецензія*. Її дуже легко написати на самому спектаклі, на наступний ранок після спектаклю і через місяць після нього. З неї остаточно зникає всяка подоба темпераменту, душі, якою підтримують метеликове існування рецензії-нарису. *Рецензент-цінувальник* не завантажує себе психологічним аналізом образів, творчим спором з театром. Він не припускає, щоб тінь вагання або сумніву лягла на його суворе чоло судді. Йому все ясно, і кожна жива, трепетна думка спектаклю, всякий вияв людського на театрі в його убогому словнику має свій синонім, яким він і користується з гнітючою одноманітністю. За кількома загальними і правильними фразами про п'єсу, за старанним визначенням ідеї і теми, іде докладний список виконавців з такими додатками до власних іменників: а) *епітет* , що визначає місце і становище актора в театрі взагалі (майстер, видатний актор, талановитий, обдарований або просто: арт.), б) *комплімент* (якщо критик хоче в наступній фразі сказати, що актор не справився з своїм завданням), в) *оцінка* (*справився, не справився, переконливо грає, створює яскравий образ, хвилюючий образ, тепло і щиро, не вдалося, вдалося* і т. д., і т. п.)».

Ще далі в удосконаленні *критики* пішли нацисти. Лише за кілька місяців після приходу до влади, у вересні 1933 р., вони підпорядкували журналістів, публіцистів і *критиків* Міністерству пропаганди і перетворили їх на державних службовців, що мусили виконувати завдання, визначені посадовими інструкціями. Невдовзі Геббельс визначив і жанрову своєрідність мистецтвознавчого дискурсу: відтепер *рецензію* замінив *художній огляд*, в якому заборонялося давати оцінку роботи митця (дозволялося лише хвалити). У своєму Щоденнику 29 жовтня 1936 р. він записав: «Ніхто в суспільному житті не буде більше критикуватися пресою, і люди мистецтва також не повинні ставати здобиччю преси». Декретом від 29 листопада 1936 р. Геббельс ще далі обмежив можливості обговорення творів мистецтва. На зборах співробітників управління культури він пояснив, що відтепер дозволяються лише прямі оглядові репортажі про твір та куценькі позаестетичні коментарі.

Місце критики у театрі останньої чверті XX ст. визначив Г. Рогофф в есеї з промовистою назвою «Вимерле ремесло: Роль критика в американському театрі». ►

КЛАКА, КРИТЕРІЙ ЕСТЕТИЧНИЙ, РЕЦЕНЗІЯ ТЕАТРАЛЬНА, СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ

КУЛІСА, КУЛІСИ, ЛАШТУНКИ (фр. *coulisse;* від *текти, лити*; англ. *coulisse,* нім. *Kulissen*, пол. *kulissy*) — у театрі XVII ст. — м'яка або тверда декорація, підвішена з обох сторін сцени паралельно до рампи і призначена для закривання її бічних частин. Разом з падугами куліси утворюють одяг сцени. Уперше куліси використано в італійському театрі (Teatro Farnese, 1619), де вони були прикріплені до стаціонарних кулісних машин, які рухалися у щілинах, прорізаних у підлозі на кожному плані паралельно до рампи. У Франції куліси використовуються з XVII ст. у Росії — з останньої чверті XVIII ст. На українській сцені — з 1780-х рр. (Г. Квітка-Основ'яненко «Історія театру в Харкові», 1841; 1801 р. Квітка згадує куліси в листі до А. В. Владимирова). Синонім до терміна *куліси* в українській мові — *лаштунки*. ► ЛАШТУНКИ

КУЛЬМІНАЦІЯ (фр. *culmination* від лат. *culmen* — вершина) — найголовніша за емоційним напруженням і значенням подія п'єси або вистави; вершина наскрізної дії; переломний момент, коли загострення суперечностей досягло апогею. Наприклад, убивство Тибальта і услід за цим вигнання Ромео з Верони («Ромео і Джульєтта» Шекспіра), «мишоловка» («Гамлет» Шекспіра). Інколи кульмінацію ототожнюють з *катастрофою*. ► КОМПОЗИЦІЯ, ПЕРИПЕТІЯ, ПОДІЯ

КУНСТШТУК, КУНШТУК (нім. *Kunststück*, фр. *tour de force*) — у театрі XVIII ст. — штукарство, ефектна витівка, трюк, фокус, спритний технічний прийом.

ЛАВРЕАТ, ЛАУРЕАТ (лат. *laureatus* — увінчаний лаврами) — митець або вчений, який отримав нагороду або премію.

Звичай нагороджувати почесним лавровим вінком переможців мистецьких конкурсів зародився у Давній Греції бл. 590 р. до н. е. на Піфійських іграх, де поряд з атлетами змагалися співаки й поети. Переможці нагороджувалися лавровими вінками і носили звання *дафнофорів* (носіїв лаврів). Згодом цей звичай запозичили римляни. За доби середньовіччя термін *лавреат* застосовувався у такому самому значенні під час мистецьких змагань ремісничих цехів, що влаштовувалися у Франції у XI–XVI ст. і дістали назву *пюї*. Лавреатів змагань нагороджували призами і давали їм звання *roy de puy*. У річищі цієї традиції римський сенат і Паризький університет присвоїв звання *лавреат* і увінчав лавровим вінком Франческо Петрарку 1341 р.

У Великобританії до системи почесних звань належить звання поета-лавреата — звання придворного поета, затвердженого монархом і традиційно зобов'язаного відгукуватися пам'ятними віршами з нагоди подій у житті королівської родини й держави. Поетами-лавреатами були драматург Джон Драйден (1631–1700), Томас Шадуелл (1689–1692), Наум Тейт (1692–1715) та ін.

У США звання *поета-лавреата* впроваджено актом Конгресу (1985).

У СРСР зміст поняття *лавреат* визначався Постановою РНК СРСР від 26 березня 1941 р. «Про встановлення звання "Лавреат Сталінської премії"». Сам порядок надання і видачі премій імені Сталіна визначався постановами РНК СРСР від 20 грудня 1939 р., від 25 березня 1940 і 26 березня 1941 р. Розмір Сталінської

премії складав сто тисяч карбованців. Комітет по Сталінських преміях в галузі літератури і мистецтва очолював народний артист СРСР В. І. Немирович-Данченко.

У сучасному театрі лавреатами називають осіб, удостоєних державних та інших премій. ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, ПРЕМІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ЛАЦЦІ (від італ. *lazzi* — жарти, буфонада; фр. *lazzi*, англ. *lazzi*; нім. *Lazzi*; ісп. *lazzi*) — в італійському театрі масок — яскраве імпровізаційне пристосування у грі актора; традиційно лацці виконували слуги. ► ГЕГ, КУНСТШТУК

ЛАШТУНКИ — термін, який має кілька значень: куліси, дерев'яні підмостки, декорації. Так, М. Старицький у листі до І. Франка вживав цей термін у значенні *декорації* («Чи суть лаштунки (декорації) придатні і до наших престав, чи треба везти свої?»). У Словнику Б. Грінченка подається два значення терміна — *леса, деревянн[ые] подмостки* і *театральныя кулисы*. ► КУЛІСИ

ЛЕКЦІЯ МОРАЛЬНА (англ. *moral lecture*) — в американському театрі XVIII ст. — постановка вистави поза цензурними обмеженнями у вигляді серії моральних діалогів. У 1761 р. у цьому жанрі показано виставу «Отелло» В. Шекспіра. ► КІМНАТА ВИСТАВКОВА, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ЛЕНЕЇ (грец. *Lenaea*) — у Стародавній Греції — свято нового вина. Під час Ленеїв виконувалися дифірамби Діонісові і влаштовувалися драматичні змагання. ► АГОН, ДІОНІСІЇ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ЛИЦЕ — в українському театрі XVIII ст. — дійова особа, персонаж («терпіння лице просить у бога Гіпомена», «два лиця по смерті в дійстві явленії», «отради лице обіщаєт» — Г. Кониський).

У середині XIX ст. у цьому значенні вживаються терміни *лице головне, лице дійствітельне, дієві лиця*. ► ГЕРОЙ, ОСОБА ДІЙОВА, ПЕРСОНАЖ

ЛИЦЕДІЙСТВО — староукраїнський термін для позначення акторства й театрального видовища. У «малоросійській опері» «Наталка Полтавка» І. Котляревського Возний каже: «комедія, сиріч, лицедійство». Виконавець театрального видовища, відповідно, називається *лицедієм*. ► П'ЄСА, ТЕАТР, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

ЛІБРЕТО (італ. *libretto* — книжечка) — в італійському театрі XVII ст. — стислий виклад сюжету опери, балету або драматичної вистави. Традиція публікації лібрето для глядачів постала у практиці акторів італійської комедії, що працювали в Парижі. Не володіючи французькою мовою і прагнучи допомогти глядачам, італійці почали роздавати глядачам лібрето п'єс, які вони виконували. Невдовзі ці лібрето перетворилися на сценарії, в яких не вистачало лише діалогу. Згодом з'явився діалог, і глядачі отримали можливість стежити за виставою за перекладом. В італійському музичному театрі XVII ст. глядачі приносили з собою тонкі вощані свічки (*cerini*), щоб стежити за лібрето під час вистави.

У російських словниках термін зафіксовано з 1845 р. (у XVIII ст., за царювання Єлизавети Петрівни, у російському придворному театрі вживається словосполучення *Перечень дела, Перечень всея комедии*).

У XIX ст. в Україні поширилася традиція купувати повні тексти п'єс замість лібрето, про що згадує І. Карпенко-Карий у листі до І. Франка від 1 березня 1888 р. (про видання «Наймички» він пише, що «куповано здебільшого не у книгарнях, а в театральній касі замість лібрето»). Інколи вживався синонім — *програми* («в театральной кассе продавались (по 25–50 коп.) либретто, или (как писалось на афишах) *программы* опер» — М. Черняєв). Лібрето до вистав театру «Березіль» друкував у журналі «Барикади театру» Лесь Курбас («Машиноборці» Е. Толлера).
► КАНВА, СЦЕНАРІЙ

ЛІДЕРШПІЛЬ (нім. *Liederspiel* — пісня і гра) — у Німеччині початку XIX ст. — видовище зі співами, пісенна вистава, вид зингшпіля. Музичними номерами, що чергувалися з діалогами, були популярні оперні мелодії і народні пісні з новим текстом. Характерні ознаки лідершпіля — розважальність і видовищність. Перший відомий лідершпіль — «Любов і вірність» І. Рейхардта на слова Й. Гете (1800) був написано, за словами автора, на зразок французького водевілю. ► ВОДЕВІЛЬ

ЛІЗИС (від грец. *λύσις* — розв'язування, звільнення, підсумок; фр. *dénoument,* англ. *denoument, unraveling, lysis;* нім. *Losung, Enthullung;* ісп. *desenlace*) — термін з «Поетики» Аристотеля; позначає другу частину драми після перелому. Ще в античні часи термін мав кілька значень: звільнення — поділ (Платон), кінець (медицина), ліквідація (механіка), звільнення, рішення, досягнення мети, врегулювання, вирішення суперечок тощо. У медицині лізисом називається повільне, на відміну від кризи, поступове зниження до норми температури тіла при лихоманці, у біології — розчинення клітин).

З 1635 р. у французькій мові відомо переклад (точніше, підстановка) терміна у формі *dénouement* (*dénoument*) від дієслова *dénouer* (розплутувати, розв'язувати, врегульовувати); у польській мові — *rozstrzygnienie, rozwiazanie*. З 1657 р. термін починає ототожнюватися з *Catastrophe* — катастрофою.

Вплив Аристотеля на спадкоємність термінів очевидний, однак не означає їхньої тотожності. Адже дезис, за Аристотелем, це «те, що простилається від початку трагедії до тієї її частини, на межі котрої починається перехід до щастя <від нещастя або від щастя до нещастя>; лізис — все від початку цього переходу і до кінця».

Традиційний переклад терміна в українській мові — *розв'язка*. Однак розв'язка у сучасній теорії драми — це композиційна частина п'єси або вистави, якою *вичерпується драматична боротьба*; це остання головна подія — результат, до якого дійшов розвиток драматичної дії; подія, у якій відбулася остаточна перемога або поразка наскрізної дії. В Україні інколи вживається також термін *рішинець*.

У Росії термін *развязка* зафіксовано з XVIII ст. «Танцовальный словарь…» Ш. Компана, перекладений з французької і видрукуваний 1790 р. у Росії, подає таке визначення: «*Action théatrale*. Театральное действие. Все действия, каковыя только на Лирическом театре усматриваются, т. е. трагическия, комическия, пастушеския, магическия и проч. могут быть приличны танцованию <…> Каж-

дое театральное представление должно иметь три существенныя части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю как о материи, имеющей предложиться глазам его, так и о характере, качестве и нравах представляемых лиц. Сие называется *изъяснением* (*l'Exposition*). Обстоятельства и препятствия, раждающияся из существенности материи, не редко запутывают и удерживают продолжения действия, не останавливая его однакож совсем. Равным образом в действующих лицах случается иногда некоторое помешательство, потушающее вовсе любопытство в зрителе, которому способ, могучи отвратить оное, бывает неизвестен; и сие-то называют *узлом* (*le Noeud*). Из сего замешательства по немногу видна становится неожидаемая ясность, которая открывает действие и препроводит оное по нечувствительным степеням к замысловатому заключению; именуется *развязкою* (*le Dénouement*)».

Видрукуваний у Санкт-Петербурзі 1821 року «Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым…» пропонує таке визначення: «Развязка есть преодоление всех препятствій, какія имело главное лице въ описываемомъ происшествіи, или развязкою называется такое обстоятельство, которое бываетъ причиною конца какого либо происшествія. Развязке противополагается узелъ».

Та сама проблема невідповідності аристотелівського терміна та його перекладу існує у зв'язку з термінами *дезис* і *зав'язка*. ► ДЕЗИС, КАТАСТРОФА, КОМПОЗИЦІЯ, РОЗВ'ЯЗКА

ЛІНІЯ ЧЕРВОНА (англ. *front set line*) — лінія завіси. ► АВАНСЦЕНА, ЗАВІСА, ПОРТАЛ

ЛОГОЦЕНТРИЗМ — орієнтація певних мистецьких напрямів, шкіл або окремих митців на створення засобами мистецтва раціональної концепції світу. Зазвичай *логоцентризм* поєднується з *дидактикою*.

Саме поняття *логоцентризм* упроваджене постмодерною філософією для характеристики класичної культурної традиції.

Логоцентризм домінує у театральних системах XVIII–XIX ст. (театр аристотелівський, театр класицистський, театр просвітницький, театр епічний, театр дидактичний, театр політичний, театр психологічний, театр шкільний та ін.) і окремих жанрах (драма академічна, драма навчальна, драма шкільна, мораліте).

Логоцентризм є однією з проблем у сприйнятті системи Станіславського. Адже, К. Станіславський, спираючись на логіку, мав на меті зовсім інше: підсвідомість. «Вам допомогли логіка і послідовність ваших дій», «логіка і послідовність виправданих фізичних і психологічних дій ведуть до правди й віри», — писав він, маючи на увазі шлях, а не кінцеву мету творчості.

Однією з форм вияву логоцентризму в театрі є система дидактичних вимог до постановочного плану вистави (ідея, тема, конфлікт, надзавдання тощо).

Поряд із логоцентричним у мистецтвознавстві давно утвердився підхід, який відкидає спроби аналізу твору як логічної конструкції, а надто — як теореми, що виводиться з сюжету і вимагає доведення. Так, Теодор Адорно писав у «Теорії естетики»: «Логіка художніх творів свідчить, що її не слід сприймати буквально,

що всім окремим подіям та розв'язкам вона надає незрівнянно більшого ступеня варіативності, ніж справжня логіка; тут не можна знехтувати настирливе нагадування про логіку сновидінь <…> Автономний закон форми художніх творів протестує проти логічності, дарма що ця логічність визначає форму як принцип». ► ДИДАКТИКА У ТЕАТРІ, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМОЦЕНТРИЗМ, ІДЕЯ

ЛОЖА ТЕАТРАЛЬНА (фр. *loge* — маленька кімната) — у театрі XVIII ст. — група місць у залі для глядачів, розташована за партером (ложі бенуара), на ярусах, обабіч просценіуму і відгороджена перегородками або бар'єрами.

Уперше місця для привілейованих глядачів з'явилися у давньогрецькому театрі (крісла для архонта, жерців Діоніса), у римському театрі — кімнатки, прикрашені килимами (ложа цезаря називалася *cubiculum principis*).

Ложа в сучасному розумінні з'являється за доби Відродження спочатку у театрах-готелях, а згодом у ранговому театрі, де врешті з'являється й *царська (королівська) ложа* (англ. *royal box*, пол. *loża cesarska*, *loża królewska*) для поважних відвідувачів (навпроти сцени, над задніми рядами амфітеатру).

З XVIII ст. в англійському театрі відома т. зв. *lattice box — ложа з решіткою* або екраном, що відділяє її від інших лож.

У французькому театрі XVIII ст. словосполучення *côte du roi* означає правий бік авансцени, де розташовувалася королівська ложа. В англійському театрі таку ложу прикрашали фігурою Аполлона і державним гербом. Якщо король або члени його сім'ї не були присутніми на виставі, місця у ложі продавалися глядачам.

Ложі у придворному театрі зазвичай розподілялися згідно з придворним чином. Так, у Росії, де ложі відомі з першої половини XVIII ст., 1744 р. фіксується як «Ея Императорское Величество, будучи у заутрени, соизволила <…> объявить следующий изустной указ: <…> Что болшая внутри ложа останетца для послов…» та ін. На українській етнічній території ложі відомі з 1780-х рр. («Історія театру в Харкові» Г. Квітки-Основ'яненка, 1841). У XIX ст. поширюється французьке словосполучення *loge à salon*. ► АВАНЛОЖА, БЕНУАР, ПАРТЕР, ЯРУС

ЛОКА (лат. *loca, locus* — місце) — у середньовічній містерії — місце, де відбувалася одна з подій вистави, здійснювалося релігійне чудо, зазвичай — у відкритих альтанках (*палац Ірода, будинок Симона, палац Пилата* та ін.), між якими ходив Христос. ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, СЦЕНА СИМУЛЬТАННА, СЦЕНА СУКЦЕСИВНА

ЛЮК СЦЕНІЧНИЙ — у театрі XVIII ст. — обладнання, призначене для піднімання (опускання, «провалу») з трюму (в трюм) окремих виконавців або деталей оформлення під час вистави. На українській етнічній території люки відомі з 1780-х рр. («Історія театру в Харкові» Г. Квітки-Основ'яненка, 1841).

ЛЯЛЬКА ВЕРХОВА — лялька, що використовується у театрі ляльок *над актором, згори* — на ширмі.

ЛЯЛЬКА ПЛАНШЕТНА, **ЛЯЛЬКА ПАРКЕТНА** — у театрі ляльок — лялька, яку пересуває актор на паркеті або планшеті сцени.

ЛЯЛЬКА РЕКЛАМНА (англ. *advertisement puppets*) — вистава театру ляльок, здійснена з метою реклами певних товарів (фрукти, пляшки, консерви тощо).

ЛЯЛЬКА ТЕАТРАЛЬНА — лялька, яку використовують у виставах театру ляльок, інколи — у виставах драматичного і музичного театру; поділяється на *верхові* (що знаходяться вище актора) і *низові* (керовані зверху) — *маріонетки*. Системи верхової ляльки — *рукавичкові, тростяні, мімічні, механізовані і напівмеханізовані*. Особливі види театральної ляльки — *тіньова, паркетна, татірес (майданна), тантамореска, вентролка, вантрелка, явайка* та ін. ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ЛЯЛЬКАР (пол. *lalkarz*, англ. *motion man, puppeteer, motion master*) — у театрі ляльок — виконавець, який працює з лялькою. ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ЛЯМЕНТ, ПЛАЧ, ТРЕН (від лат. *lament* — плач) — у шкільному театрі — різновид декламації, *похоронний панегірик,* до перших зразків яких в Україні належать: «Лямент дому княжат Острозских над зешлим з того світа ясне освецоным княжатем Алєксандром Константиновичем, княжатем Острозским, воєводою воліньскым» Даміяна Наливайка (1603); анонімний «Плач, або Лямент по зестю з світа сего вічной памяти годного Григорія Желиборского» (Львів, 1615), який був продекламований «слугами і богомольцями, іноками общаго житія» в селі Рудниках тодішнього Галицького повіту; «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его королівської мілості Запорозкого…» Касіяна Саковича (1622 року вірші виголосили дванадцятеро спудеїв Київської братської школи над прахом Сагайдачного). ► ДЕКЛАМАЦІЯ, КОММОС, ПАНЕГІРИК, ДРАМА ШКІЛЬНА, ТРЕН

МАГІСТР КОМЕДІЇ (лат. *magister comaediae*; пол. *magister komedyjej*) — у польському театрі XVII ст. — режисер; 1736 р. це словосполучення використав М. Довгалевський (атестуючи в Київській академії Саву Лебединського, він позначив навпроти його прізвища — *magister comaediae*). ► РЕЖИСЕР

МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕНИ — уявний слід, який залишає на сцені персонаж. Зазвичай цей слід має тенденцію, що виявляється у прагненні персонажа знаходити собі певне місце у просторі події — ховатися, виступати на перший план та ін. Сукупність мізансценічних магістралей утворює *мізансценічні лейтмотиви*. ► МІЗАНСЦЕНА

МАГНІФІКО (італ. *magnifico* — пишний, розкішний, блискучий) — у ярмарковому театрі (*комедія дель арте тощо*) — сукупна назва амплуа старого дурня — *Панталоне*, у драматургії Бена Джонсона — Вольпоне. ► ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА — «вміння будь-якої миті швидко привести себе у творчий стан; вміння повністю розпоряджатися своїми виражальними засобами; вміння з мінімальними зусиллями досягти максимальної виразності; вміння організувати і спрямувати всі свої творчі сили на виконання сценічних задач» (В. Немирович-Данченко). Вс. Мейєрхольд писав, що «майстерність — це коли *що* і *як* приходять одночасно». С. Рахманінов називав майстерність «вмінням

не зачіпати зайвих клавіш». Є. Гротовський найважливішими умовами мистецтва актора вважав: стимулювання процесу саморозкриття, аж до підсвідомості, і спрямування його на досягнення необхідної реакції; артикулювання цього процесу, дисциплінування його і переведення у знаки, тобто створення партитури, що складається з тонких елементів контакту, реакцій на стимули зовнішнього світу; подолання фізичного і психічного спротиву організму у процесі творчості.
► ТЕХНІКА АКТОРА

МАЙСТЕРНЯ, РОБІТНЯ (англ. *workshop*) — у країнах Західної Європи і США поширена з 1960-х рр. форма навчання акторів поза інституалізованою педагогікою, місце для спільних зустрічей і підготовки театральної вистави або місце проведення навчання з практики акторського чи режисерського мистецтва. *Драматична майстерня* (англ. *drama workshop, dramatic workshop*) — навчальний курс у спеціальній школі, театрі або університеті, спрямований на формування у слухачів навичок використання сучасних прийомів гри і засвоєння відповідних теоретичних знань. Одна з форм роботи акторської майстерні — *майстер-клас*. Термін *майстерня* був популярним також у радянському театрі 1920-х рр. (Майстерні Леся Курбаса, ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские Вс. Мейєрхольда та ін.). ► ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

МАНЕРА ВИКОНАННЯ АКТОРСЬКОГО (фр. *maniere* — спосіб, прийом, характер виконання) — технологічне уявлення про *стиль акторського виконання*, унікальний для кожної вистави, залежно від її рішення.

Манера акторського виконання визначається домінуванням тих або інших елементів акторської техніки (зосередженість або швидкість реакцій, простота і безпосередність або яскрава побутова характерність і вибухова емоційність тощо). Крім того, *манера акторського виконання* залежить від способу контакту актора з глядачем і стосунків між актором і образом, що врешті залежать від природи почуттів вистави. ► ЖАНР, ПРИРОДА ПОЧУТТІВ

МАНІФЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ (англ. *manifest*, нім. *Manifest*, фр. *manifeste*, від лат. *manifestum* — заклик, *manifestus* — явний, очевидний) — програмний виклад творчих принципів художнього напряму, течії, школи; поширена у другій половині XIX ст. форма самореклами, здійснювана митцями, інколи — державою.

На відміну від поетик, які мали характер теоретичного обґрунтування й пояснення прийомів, апробованих практикою мистецтва, маніфести — це войовничі заклики й обіцянки, котрі претендують на роль вчення, отже, школи, причому школи агресивно налаштованої, спрямованої на знищення усього, що не відповідає її духові.

Серед найважливіших маніфестів театру були: маніфест натуралістів «Меданські вечори» (1880); маніфест «веристів» (Дж. Верга і Л. Капуана, 1880); перший маніфест символістів (1886, Стефан Малларме та ін.); маніфест Отто Брама (1889, у документі, видрукуваному до дня відкриття Вільної сцени, йшлося, зокрема,

про те, що «нове мистецтво — це мистецтво справжнього, реального у природі і в суспільстві, і воно підтримує новий час і нове життя. Нове мистецтво і новий час виходять з гасла “Правда”»; «у центрі наших устремлінь буде мистецтво — нове мистецтво, що вдивляється в життя та його реальні умови»; «театр — той театр, який належить серйозному, а не розважальному мистецтву, — має лише одне майбутнє: він буде театром натуралізму, або ж його не буде взагалі»); маніфест Андре Антуана (1890 р. він виклав програму «Вільного театру» в окремій брошурі, де ледве не кожне слово було обіцянкою); маніфест керівника Художнього театру Поля Фора («Виконавець не буде персонажем, але тільки голосом; усі засоби живопису й музики мають лише акомпанувати голосу, передаючи такі естетичні відтінки емоції, яких жоден з акторів не в змозі досягнути»); маніфест «Скарби покірних» (1896) М. Метерлінка; маніфест Макса Райнгардта «Про театр, який я бачу в майбутньому» (1901, «реакційний» з точки зору «методології» маніфест, у якому було й таке твердження: «Театр має лише одну мету: Театр»); «Мистецтво театру» (1905) Гордона Крега (саме словосполучення «мистецтво театру», навіть після Вагнера, видавалося ще доволі революційним); «Танок майбутнього» (1907) Айседори Дункан; «Театр майбутнього» (1907, публічна лекція) Валерія Брюсова; «Гуморизм» (1908) Луїджі Піранделло; «Перший маніфест італійського футуризму» (1909; на думку Еріка Фромма, абсолютно некрофільський документ; маніфест нічого не обґрунтовував, у дусі тодішніх політичних традицій він лише закликав до культу насильства, оспівування машинної цивілізації, ризику, енергії, сміливості, бунту, натиску, ляпасу і мордобою — «Без нахабства немає шедеврів!»); «маніфест драматургів-футуристів» (1911); «маніфест театру-вар’єте» (1913), «маніфест футуристичного синтетичного театру» (1915), маніфест футуристів «Театр сюрпризу» (1921), маніфест футуристів «Аерорадіотелевізійний театр» (1931), маніфест футуристів «Радіофонічний театр» (1933), «Загальний театр для мас» (1933) Філіппо-Томмазо Марінетті (з 1919 р. він співробітничає з фашистами і стверджує, що футуризм і фашизм — тотожні, а з 1933 р. стає тим, проти кого були спрямовані його перші маніфести, — академіком); футуристичний «Ляпас громадському смакові» (1912) Д. Бурлюка, В. Маяковського і В. Хлєбнікова; футуристичний маніфест «Мистецтво шуму» (1913) Луїджі Руссоло; «Спроба оновлення театру» (1913) Жака Копо; «Маніфест футуристичної сценографії й хореографії» (1915) і «Футуристична сценічна атмосфера» (1924) Енріко Прамполіні; «Новий дух» і «Цицьки Тиресія» (1917) Гійома Аполлінера; «Маніфест ДАДА» (1918) Трістана Тцара; «Наддрама» (1919) Івана Голля; «Нова людина, або Поезія й енергія» (1922) Георга Кайзера; «Маніфест сюрреалістичного мистецтва» (1924) Андре Бретона («черпаючи аргументи з теорії Фройда, — писав Дж. Стайн, — Бретон обґрунтував свій власний бренд художньої анархії <…> Це був метод *писання на автопілоті*); «Театр жорстокості» (1932) Антонена Арто; «Панічний театр» (1969) Фернандо Аррабаля.

Мода на маніфести і декларації не оминула й України, де серед інших були й маніфести Леся Курбаса: «Молодий театр»: (Ґенеза — завдання — шляхи)», 1917; «Маніфест «Молодого театру» (до глядачів)», 1918; «Декларація Державного драматичного театру "Березіль"», 1931 та ін.; зокрема, у маніфесті «Молодий театр (Ґенеза — завдання — шляхи)», Курбас писав: «… В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після *модернізму* на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків…»; однак публікація 1931 року в чотирьох номерах журналу «Критика» статті Д. Грудини «Декларації і маніфести» стала знаком, який свідчив про те, що маніфестотворенню в СРСР покладено край. Як писав Борис Алперс у статті «Школи і секти» (1936), «змагання різноманітних акторських *систем* фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього непереможеними після важких випробувань і складних трансформацій <…> — акторські школи Художнього і Малого театрів». Цю ж думку неохоче підтвердив і Вс. Мейєрхольд: «На сьогодні, — говорив він, — не існує такої різниці між системами театрів, яка була у перші роки після 1917 року, тому що в перші роки після 1917 року в кожного театру було напружене завдання — виявити своє власне обличчя, тобто була боротьба за вияв свого власного обличчя, після чого ця боротьба поступово згасла».

Не було б від того «згасання» ніякої шкоди, коли б метод Станіславського не ототожнювався з естетикою МХТ, а отже, й стилем створеної Станіславським психологічної вистави (*четверта стіна, переживання* тощо), які парадоксальним чином поєдналися із новими категоріями мистецтвознавства, що їх запропонував Й. Сталін: «правильніше за все було б оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями, як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне* тощо». Врешті не чим іншим, як маніфестом був і оголошений компартією метод соціалістичного реалізму (1934).

Інколи окремі маніфести театральних діячів неправомірно ототожнюють з поняттями *творчий метод* і *режисерська система*.

Щодо логіки появи маніфестів, Лесь Курбас писав: «Запевне, простеживши історію мистецтва й історію життя, можна знайти такий закон (я цього не пробував перевіряти), що кличі, тобто гасла, які ми розуміємо в даному разі як цілі системи й цілі теорії, — вони беруться не тільки як конечний наслідок, вияв даного світовідчування, з усіма засновками, що його будують, але перш за все є наслідком певної потреби, не тільки внутрішньої, як певного біологічного закону, але й зовнішньої потреби, вірніше, певної нестачі».

Бертольт Брехт не приховував іронічного ставлення до маніфестів, кинувши якось відому репліку: «Щойно збираються троє чоловіків за пляшкою шнапсу, як народжуються маніфести і мистецькі напрями». ► ПОЕТИКА, СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА

МАНОК — підсадна качка; у системі Станіславського — педагогічний прийом, який збуджує творчу уяву актора. У ролі манка може виступати правильно поставлена задача, мізансцена, ритм тощо. ► ДІЯ СЦЕНІЧНА, ЗАВДАННЯ СЦЕНІЧНЕ

МАРІВОДАЖ (фр. *marivaudage*) — у французькому театрі XVIII ст. — галантний, граційно-грайливий стиль комедій П. Маріво, які постали під впливом комедії-балету. ► ДРАМА САЛОНОВА, КОМЕДІЯ ГАЛАНТНА

МАРІЄНШПІЛЬ (нім. *Marienspiele*, англ. *Mary play*) — у німецькому театрі середньовіччя — міраклі, присвячені діві Марії. У Франції — «Les miracles de Notre-Dame», в Англії — «The Miracles of our Lady». ► ДРАМА АГІОГРАФІЧНА, МІРАКЛЬ

МАРІОНЕТКА (фр. *marionnette*, італ. *marionnetta, fantoccio,* нім. *Marionette*) — театральна лялька, яку приводить у рух лялькар за допомогою ниток або металевого шнура. Назва походить від французького marionette (зменшене від *Marion, Maria* — дерев'яної фігурки діви Марії у середньовічних містеріях); інколи їх називали *Marie di legno* (*Марія з колоди, голова з колоди, дурепа*), від яких і зародився театр маріонеток. У російському театрі лексема відома з 1760-х рр. (*марионет* або *марионета* — «ходили в театр смотреть марионетов»; з XIX ст. — *марионетта*). ► ЛЯЛЬКА ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

МАСКА (грец. *proposon* або *larva*; пізньолат. *masca, mascus;* фр. *masque,* англ. *mask,* нім. *Maske,* ісп. *mascara*; у старослов'янській мові в цьому значенні вживалися слова *харя, машкара*) — спеціальна накладка з якимось зображенням (обличчя, звіряча морда, голова міфологічної істоти), що надягалася найчастіше на обличчя — і не лише для участі в театральних виставах, а й під час урочистостей, процесій, містерій, маскарадів тощо.

Використовували маску ще в глибоку давнину — в обрядах.

У давньогрецькому театрі маску з'єднували з перукою і надівали через голову, утворюючи подобу шолома з отворами для очей і рота, а для посилення голосу актора встановлювали всередині металеві резонатори. У давньогрецькому театрі використовувалося дев'ять масок для чоловічих ролей, сімнадцять — для жіночих, одинадцять — для юнаків і сім — для рабів.

У римському театрі маска з'явилася наприкінці II ст. до н. е.; її зазвичай використовували в *ателані*.

У XII–XIII ст. маска використовувалася в інтермедіях, які виконували міські гістріони; пізніше — у містеріях.

В італійському театрі масок (*комедія дель арте*) комічні персонажі носили маски з картону або тканини. Але не всі виконавці виступали в масках; жіночі персонажі їх не мали.

Значне поширення маска дістала в традиційному культовому театрі: в Індії — у видовищах *расліла* і *рамліла*; на Цейлоні — у видовищі *колам*, в Індонезії — у різновидах театру *топенг*; у Японії — у *театрі Ноо*. Інколи маску замінювали маскоподібним гримом (*театр Кабукі*).

За способом носіння розрізняють *маски-наголовники, маски-налобники, маски-голови, маски-костюми, ручні й пальцеві маски*.

Маскою називається також спосіб характеристики персонажа, коли його основні риси його в гіперболізованому вигляді *задано* в експозиції п'єси й упродовж дії лишаються незмінними.

У XVI ст. в Англії поширюються *маски й антимаски* (*masque і antimasque*) — синтетичні музично-хореографічні жанри придворних видовищ, приурочених до бенкетів. Витоки жанру пов'язані з феодально-лицарськими святами — *між стравами*.

В основу маски покладено танці й процесії в маскарадних костюмах у супроводі музики, що чергувалися з виступами співаків, а також поета, який коментував дію. Сюжети маски — пасторальні або міфологічні. Жанр — попередник палацових балетів і опери. Бен Джонсон створив жанр *антимаски* (*antimasque*) — гротескної пантоміми, що розігрувалася як комічна *інтерлюдія* перед маскою.

У 1980-х рр. сценограф Михайло Френкель запропонував термін *декорація-маска* — тобто уніфікована декорація, не пов'язана з колізіями конкретного драматургічного матеріалу (комедія дель арте, театр Ноо та ін.). ► АКТОР

МАСКАРАД (фр. *mascarade*, англ. *masquerade, mask, mummery,* нім. *maskerade,* ісп. *mascarada;* від італ. *mascarada, mascherada;* у французькій мові зафіксовано з 1554 р., у німецькій — з XVII ст., у російській — у формі *машкарад, машкарат* — за правління Петра І) — театралізована форма святкового дозвілля в масках; костюмований вечір або бал, на який запрошені з'являються в характерних костюмах і масках. Зазвичай маскарад присвячувався якійсь темі, пов'язаній зі світським життям або політикою. «Маскарад, — вважає Л. Софронова, — став основною формою світських розваг, театром масової гри. Кожний його учасник міг спробувати себе як актор і одночасно був глядачем <…> Їхньою сценою ставав відкритий простір, інколи водний. Вони мали постійних героїв — маски <…> Приміром, у маскарадних процесіях виступав Нептун, Бахус, солдати, селяни, матроси. Ці костюми могли бути історичними, етнографічними та умовно алегоричними. Інколи маскаради обставалялися декораціями, супроводжуючись музикою і хорами». У XVIII ст., у результаті реформ Петра І, маскарад дістав популярність у Росії і став чи не головною розвагою держави. ► КАРНАВАЛ, ПАРАТЕАТР

МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ — одна з найголовніших категорій театру — технічні засоби і засоби виразності, без яких не може існувати театральне мистецтво.

Термін *матеріал мистецтва* вживається у кількох значеннях: у найзагальнішому сенсі — це все життя, увесь безмір реально значущих форм вияву дійсності — колір, фактура, звук, слово і т. ін.; будь-які духовні явища (події, соціальні процеси), феномени свідомості (ідеали, уявлення, ідеї тощо); набір «інструментальних» засобів. У сукупності з матеріально-виражальними засобами — прийомами й елементами форми — матеріал утворює мову мистецтва.

Сама постановка питання про *матеріал театрального мистецтв*а висуває проблему автора, творця, який цим матеріалом володіє і здійснює певні естетичні дії. Для представників *акторської режисури, театру живого актора* (К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, П. Саксаганський, Г. Юра) матеріалом режисерського мистецтва є актор («актор як творець», «жива людина, що діє» тощо), а для представників *режисерського* або *синтетичного театру* — усі елементи театру, переважно запропоновані обставини вистави, але не сам виконавець, що в них діє (Г. Крег, Е. Прамполіні, С. Ейзенштейн та ін.).

Позиції цих театральних діячів здебільшого й визначили крайні точки зору на матеріал режисерського мистецтва, що, у свою чергу, знайшло вираження у теоріях *бідного* театру — театру килима і двох акторів, і *синтетичного* театру. У першому випадку за основу береться елемент, без якого, вважається, режисерське, а ширше — театральне мистецтво існувати не може, і тільки цей елемент, в іншому випадку — усі елементи, якими володіє театр, увесь комплекс засобів, зокрема, й актор. Театр, твердив Лесь Курбас, це «таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів <…> Театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння». Погляди Курбаса знаходять підтвердження і в історії театру. Як пише дослідниця *театру зображень* Н. Брагінська, «ніщо не заважає, щоб не-людський персонаж *грала* не-людська істота. Скажімо, виступає перед глядачем не людина, ряджена ведмедем, а сам ведмідь (ярмарок, цирк тощо)». Ніщо не заважає, окрім конвенції — визначення театрального мистецтва.

Різночитання у розумінні матеріалу театрального мистецтва провокували подеколи суперечки довкола творів мистецтва. Так, 5 травня 1923 р. С. Єфремов записав у Щоденнику: «Нарешті зібрався піти на Курбасів "Газ", що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і *балеретто*, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от *балеретто* й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з Мартою, на якій крутяться і штук показують *промовці*), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матерiял, і властивому для драми матеріялові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не *штука*, а простісінька собі штукарство. Нічого й згадувати, що од автора в цій курбасіяді лишилося дуже-дуже мало. Публіки в театрі набралося небагато, — а це ж третя

тільки вистава, — та ще якоїсь приголомшеної тим, що одбувається на сцені. Зате рецензенти бачуть тут *революцію в театрі* та *величезні досягнення*. П. Филипович збирається цілу розправу писати — "Од Наталки Полтавки до Газа"…»

На засіданні станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля» (протокол № 8 від 22.03.1925) запропоновано таке визначення: «Найвірніше буде матеріал ділити на 1) актора і 2) не актора. Це дасть актору його належне місце головного фактору театру <…> Під *актор* ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеєся начало, так чи інакше свободно ділаюче. Під "*не актор*" другі речі, прим. — собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва».

Величезну кількість прикладів «неакторського» театру дає XX століття, — зокрема, творчість Е. Прамполіні, О. Шлеммера та ін., не кажучи вже про специфічні жанрові гібриди театру акцій (гепенінг, перформенс тощо).

Крім того, коли йдеться про режисуру як *організацію процесу взаємодії акторів у запропонованих обставинах п'єси і вистави*, створених за допомогою театрального колективу (драматурга, художника, актора, композитора), цілком правомірно говорити і про театральний колектив разом з *продуктами* творчості його членів, як про матеріал режисерського мистецтва. На таке розуміння матеріалу режисерського мистецтва натрапляємо, наприклад, у працях Г. Товстоногова. «Матеріал режисера, — писав він, — людина, актор, зі своїм, незалежним від режисера життям, і не одна людина, а цілий колектив індивідуальностей». *Актор* або *колектив акторів* та всіх творців вистави — відмінність, здавалося б, незначна, але істотна для розуміння колективної природи творчості у театрі.

В іншому значенні — *матеріал режисерського мистецтва* (що відображає?) — це істотні суспільні суперечності дійсності і процеси, ними викликані (тобто суперечності дійсності у розвитку), що виявляються у формі людської боротьби за здійснення своїх інтересів, задоволення своїх потреб тощо.

Водночас, якщо йдеться про *театр-видовище* (а не радіотеатр або театр у кріслі), маємо внести поправки і до визначення матеріалу театрального мистецтва — *дії*, адже коректнішим, ніж зазвичай уживаний термін *драматична дія*, є термін *жест*, який застосовували Л. Курбас, Б. Брехт, М. Чехов. Зрештою, й саме слово *gestus* походить від кореня *gero*, *gerere*, що означає *«здійснювати, носити, почуватися, поводитись, робити жести*, однак має істотну відмінність; отже, якщо й уживати слово *дія*, то в значенні *демонстративна дія*. ► АКТОР, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ТЕАТР

МАШИНА, МЕХАНЕ (грец. *mechane або machine*) — у давньогрецькому театрі — технічне пристосування на кшталт підйомного крану, яке використовувалося у разі, коли необхідно було підняти дійових осіб (приміром, богів) у повітря тощо. За допомогою *mechane* або *machine* здійснювався прийом *Deus ex machina* (поява бога з машини); такі ж механізми використовували й у Римі, у таємних вакханаліях, де скидали жертви в підземні печери; жертв називали — *ті, що узяті богами*. Інколи цей механізм називався *еоремою*.

Вважається, що першим, хто застосував *фурки* (платформу на колесах і журавля за декораціями, щоб опускати богів на землю), був Еврипід. Появу привидів з-під землі забезпечували за допомогою *Харонових сходів*, які вели у підвальне приміщення — до царства мертвих. Однак уже Аристотель ставився вельми критично до подібних механізмів, вважаючи, що «машиною слід користуватися для відтворення того, що відбувається поза дією, або того, що сталося раніше і чого людина знати не може, або того, що станеться пізніше і потребує провіщення або втручання богів, бо ми гадаємо, що вони — усе це бачать». ► БОГ З МАШИНИ

МАШКАРНИК (від старослов. *машкара* — маска) — в Україні XVI ст. — назва акторів. У листі Івана Вишенського до стариці Домнікії «игрцы, скоморохи албо машкарники» стоять в одному ряду з найманцями, розбійниками, вовками, псами і чародіями. ► КОМЕДІЙНИК

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ (від грец. *melos* — мелодія, пісня і декламація) — у європейському театрі XVIII ст. — музично-драматичний жанр, декламація у супроводі музики. Один з перших зразків мелодекламації — «Весняне свято» І. Р. Цумштега (1777). У 1870-х рр. видозмінений жанр (салонове читання віршів і ритмізованої прози у супроводі музики, зазвичай під акомпанемент фортепіано) дістав поширення в Росії. Інша назва жанру — *декламація у супроводі фортепіано*. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, МЕЛОДРАМА, ТЕАТР ЧИТЦЯ

МЕЛОДРАМА (від грец. *melos* — мелодія, пісня і *drama* — драма; співана драма; фр. *mélodrame*; англ. *melodrama*; нім. *Melodrama*; ісп. *melodrama*; пол. *melodramat*) — музично-драматичний жанр, який зародився у XVII ст., — п'єса, у якій найгостріші драматичні моменти супроводжуються музикою.

Серед найперших різновидів мелодрами — *мелодрама духовна або мелодрама побожна* (пол. *melodrama duchowne, melodrama nabożne*). Так, 10 серпня 1636 р. ченці ордену ministri digli Infirmi (ченців-санітарів) показали музичну мелодраму «Житіє святої Марії Магдалини» у присутності семи кардиналів, префекта Риму, кількох прелатів та вельмож.

Термін *мелодрама* має кілька значень: *melodramma* (італ.) — у XVI ст. — опера або драма у супроводі музики — жанр, похідний від *favola pastorala* (італ.) або *pastoral drama* (англ.); *mélodrame* (фр.) — у XVIII ст. — пантомімічна дія в супроводі музики; *melodram* (нім.) — музична вистава або її частина, в якій оркестр супроводжує розмовний діалог.

Наприкінці XVIII ст. термін починають вживати стосовно нового жанру драматургії, що народився у бульварному театрі доби Французької революції (перший твір цього жанру датовано 1797 роком); автори польського «Словника театрального» (1808) вважали, що мелодрама — це те саме, що й драма рицарська (*drama rycerska* — поєдинки, турніри і баталії), однак надалі у польській мові розрізняють *melodrama* (*melodram*) — музична драма і *melodramat* — драма гострих ситуацій. У XIX ст. актуальним стає визначення мелодрами як нагромадження жахів,

убивств, таємниць, пожеж та інших ефектів. Основний ефект мелодрами — ефект перебільшення, надмірності почуттів у стилі, грі акторів і самій постановці; мелодраматичний текст насичений складними риторичними конструкціями, ефектними репліками тощо. Схема побудови мелодрами передбачає, щоб в останній дії невинність буде винагороджено, а злочин покарано.

З плином часу мелодрама перейшла у романтичну драму або залишилася «другорядним» бульварним жанром, що й визначило зневажливе ставлення до неї: «коли хочуть назвати у сфері патетичного щось таке ж відносно низьке, як водевіль, говорять про мелодраму», — писав А. Луначарський; про це ж свідчить і стале словосполучення *дешева мелодрама* (англ. *transpotine melodrama*).

Однак практики театру (М. Кропивницький, К. Станіславський, Вс. Мейєрхольд, Ш. Дюллен та ін.) охоче працювали в цьому жанрі. «Сміливо кажу, — писав Шарль Дюллен, — що майже все, що я знаю, я вивчив у школі мелодрами».

Яків Мамонтов писав про мелодраматичну традицію: «Посередині між трагедією та комедією стоїть мелодрама, де трагедійні та комедійні персонажі й події переплітаються в складній, ефектній фабулі. На українському ґрунті мелодрамі, мабуть, найбільш поталанило: наш побутово-історичний театр до цього часу живе, переважно, мелодрамами старих майстрів — М. Старицького та інш.»

Володимир Волькенштейн зазначав: «Мелодрама в сучасному розумінні — це драма несподіваних гострих сценічних ситуацій, позбавлена побутової й психологічної деталізації; гострота положень виникає унаслідок виключно складних обставин *драматичного вузла* і, як наслідок, виняткової винахідливості протиборчих сторін».

Дослідниця жанру Яніна Маркулан запропонувала таке визначення: «Мелодрама — це мінітрагедія. У ній існують усі елементи трагедії, але вони настільки зменшені й ослаблені, що часом не схожі самі на себе. Трагедія — космос людських пристрастей, зіткнення сил, що протидіють, нерівної, але героїчної боротьби людини з природою, фатумом, могутнім супротивником. Мелодрама — це мікросвіт, в якому битва розгортається на замкненій території, час і простір тут локальні й обмежені однією людською історією, однією колізією. У мелодрамі конфлікт виступає як колізія і розв’язується не зусиллям волі героя, а грою випадку».

Соратник Мейєрхольда, режисер Володимир Соловйов запропонував таке визначення: «мелодрама — це драматичний твір, який супроводжується музикою і перенасичений подіями особливого сценічного значення: помста, вбивство, страта тощо <…> Мелодрама передбачила формулу романтичного театру. Усі дійові особи п’єси розподілені на дві категорії — злочинців і доброчесних. Водночас мелодрама припускає й чергування драматичного й комічного і має, незважаючи на стрімкі криваві події, благополучне завершення. Головний герой виходить сухим із води і в розв’язці процвітає».

Стефан Мокульський називав мелодраму *буржуазною агіткою*.

Наталя Кузякіна небезпідставно вважала, що «українська класична мелодрама в її кращих взірцях (“Дай серцеві волю, заведе в неволю”, “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького, “У темряві” М. Старицького, “Наймичка”, “Безталанна” І. Карпенка-Карого та ін.) була й залишається золотим фондом української драматургії».

Сам Карпенко-Карий тлумачив мелодраму як німу сцену у супроводі музики (в його ремарках читаємо: «Писар виходить із своєї хати, одягнений в бурку з капюшоном, шапка на голові, поглядає з презирством на всіх. Мелодрама (піаніссімо)»; «музика переходить з ліричної мелодрами в марш»; «Обоє стають на коліна й тихо моляться. Мелодрама»; «Мелодрама піаніссімо. Через якесь врем'я челядь виходе»); у цьому ж значенні Карпенко-Карий вживає словосполучення *мімічна сцена* («В протяг мімічної сцени баба Бушля перебіга від купи до купи»).

Незвичне тлумачення *мелодрами* дав Бернард Шоу, що відносив до взірців жанру «Дон Жуана» Мольєра, «Гамлета» Шекспіра і «Фауста» Гете. На його думку, мелодрама «має бути простою й правдивою, дієвою й чуттєвою, показувати мотиви людської поведінки і пристрасті, що однаково притаманні філософові й простій людині <…> Це романтична алегорія з повчальними узагальненнями».

В Україні відомо такі жанрові різновиди мелодрами: *мелодрама історично-лицарська* («Mylost' i zhoda abo Winczanyje Helenny, kniahyni ruskoi z Kazimirom II Sprawedlywym. Historyczno-lycarskaja melodrama w 3 actach S. Witwickij. Lwiw, 1862), *мелодрама музична* («Суламіф», музична мелодрама на 6 дій А. Гольдфадена в перекладі Ф. В. Левицького, 1910), *мелодрама народна* («Сокільська дебра», народна мелодрама з гуцульського життя в 4 діях. З польського, 1884) та ін.

За правління королеви Вікторії (1837–1901) у Великобританії дістає поширення т. зв. *темна мелодрама* (англ. *lurid melodrama*) — мелодрама із різноманітними моторошними ефектами. ► КРОВ І ГРІМ

МЕЛЬПОМЕНА (грец. *Melphomene, Melpomene*) — у давньогрецькій міфології — одна з муз (*мислячих*) — дев'ятьох шалених дочок Юпітера й Мнемосіни, котрі відомі також під прізвиськами *аонійських сестер, парнасид, касталід, гіпокренід і піренід* (Кліо — муза історії, Евтерпа — музики, Талія — комедії, Мельпомена — трагедії, похоронної музики й плачу, Терпсихора — танцю, Ерато — елегії, Полігімнія — лірики й гімнічної поезії, Уранія — астрономії, Каліопа — красномовності та героїчної поезії). Ім'я Мельпомен було також одним з культових імен Діоніса (Діоніс-Мельпомен), який вважався покровителем мистецтв. Мельпомену зображували у вигляді високої жінки на котурнах, у вінку з виноградного листя, в театральній мантії, з трагічною маскою в одній руці і з мечем або палицею у другій. За пізнішою традицією її вважають музою театру, хоча насправді вона опікувалася лише трагедією і, якщо йдеться про опікування театром, поряд із нею мусить стояти й муза комедії Талія. ► БОГ ТЕАТРУ

МЕРЕЖА ТЕАТРАЛЬНА — система театрально-видовищних закладів, до якої входять театри усіх видів (*професіональні й аматорські, драматичні і музичні,*

академічні й муніципальні, національні й етнічні, публічні і клубні, стаціонарні і мандрівні та ін.). Театральна мережа утворює театральне життя, що, окрім самих театрів, включає театральну публіку (у т. ч. клуби шанувальників театру), юридичних і фізичних осіб, які здійснюють фінансування театру (у т. ч. спонсорів), театральну критику і журналістику, систему наукових установ і науковців, які вивчають театр, а також спеціальні навчальні заклади. ► ЖИТТЯ ТЕАТРАЛЬНЕ

МЕТАМОРФОЗА (грец. *metamorphósis* — перетворення) — у театрі XVII ст. — сценічний прийом, змістом якого була миттєва зміна зовнішнього вигляду постаті. ► ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ

МЕТАСЮЖЕТ (англ. *metasujet*) — сюжет, який побутує у творах різних авторів, у різних творах одного автора. Це контекст, організований у вигляді структурованої історії. Метасюжет існує поза окремим твором, зазвичай він охоплює всі твори автора, події, персонажів і т. ін.; це наскрізний, магістральний сюжет певного автора, доби, жанру драматургії тощо.

Так, Ф. Ніцше вважав, що «змістом трагічного міфу <…> є якась епічна подія з прославленням борця-героя». Арнольд Тойнбі писав, що «сутичка двох надлюдей» — це наскрізний сюжет, який пронизує усю історію людського буття.

Історик театру С. Боянус зазначав, що «загальними типовими рисами містерій усіх країн слід визнати повчальний релігійно-моральний характер проповіді, в основу якої покладено тему боротьби Неба з Пеклом за душу людини».

Медієвіст А. Гуревич так тлумачить цей сюжет у християнській історії: «У християнському світогляді <…> Історичний час стає структурним, і кількісно і якісно чітко розділяючись на дві головні доби — до Різдва Христового і після нього. Історія посувається від акту божественного творення до Страшного суду. У центрі історії стоїть вирішальний сакраментальний факт, що визначає її хід, надає нового змісту і забезпечує увесь подальший розвиток — пришестя і смерть Христа. Старозавітна історія стає таким чином епохою підготовки пришестя Христа, а вся подальша історія — результатом його втілення і страстей <…> Початок драми — перший вільний вчинок людини, гріхопадіння Адама. З ним внутрішньо пов’язано пришестя Христа, посланого богом врятувати його творіння <…> Розуміння земної історії як історії порятунку надавало їй нового виміру. Життя людини розгорталося одразу у двох часових планах <…> Двоплановість усвідомлення свого буття середньовічним християнином виявилася, зокрема, у гранично суперечливій трактовці посмертного суду. І справді, офіційне християнство вчило, що суд над родом людським відбудеться по завершенні земної історії: за суддю виступить Христос після другого пришестя і воскресіння мертвих».

Ерік Бентлі характеризував містерію середньовіччя як твір, у якому «історію показано під кутом зору керівної ідеї, притаманної цій добі, — і розглядається як драма в багатьох актах, але з певним початком (Творення), серединою дії (Гріхопадіння і Викуплення) і кінцем (Страшний суд)».

Мирослав Попович вважає, що схема міфологічних сюжетів, які відобразили загальні індоєвропейські уявлення про сутність або *сюжет* річного циклу, має приблизно такий вигляд: злі сили викрадають з неба сонце або якийсь інший об'єкт солярної природи та занурюються з ним на дно океану; сонячний герой вступає у поєдинок зі злою силою, пропонує йому ряд випробовувань, одне з яких полягає у зануренні його на дно морське; сонячний герой заморожує поверхню океану і, доки зла сила намагається вибратись з-під льоду, рятує сонце. «Міфологічна історія, — підсумовує вчений, — це завжди історія творіння із хаосу порядку, космосу».

Катерина Хамаза пропонує таку формулу містерійного сюжету: «*Метасюжетом* середньовічного театру є, по суті, *сценічна редакція* Божественного задуму: всеохопна, від створення світу до Страшного суду в містерії або вкорочена до кількох епізодів Святого Письма або житійної літератури в більш компактних драматичних формах міраклю і мораліте».

Театр кожної доби, кожного автора, кожен жанр мають свій *метасюжет*. Саме метасюжет є головною ознакою жанру. ► ЖАНР

МЕТАТЕАТР, МЕТАП'ЄСА (фр. *metathetre, metapiece,* англ. *metatheatre,* нім. *Metatheater*; ісп. *metateatro*) — термін, що його запропонував Л. Абель (1963); театр, проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає сам про себе. Різновид метатеатру — *театр у театрі*. В іншому значенні метатеатр — це театр, який «знає», що він — театр, і не приховує цього від глядача. ► МЕТАСЮЖЕТ

МЕТАФОРА ДРАМАТИЧНА (англ. *dramatic metaphor*) — у театрі США — центральна тема, ідея або образ, створені актором, сценографом у процесі постановки драми на сцені. Поняття суголосне *образу вистави*. ► ОБРАЗ ВИСТАВИ, ПЕРЕТВОРЕННЯ

МЕТОД АНАЛІЗУ ДІЙОВОГО П'ЄСИ (англ. *active analysis*) — один з основних складників у системі Станіславського; метод аналізу п'єси і ролі у процесі роботи над спектаклем. Суть методу полягає в тому, щоб розбити п'єсу на ланцюг подій і на цій основі створити умови для органічної сценічної дії актора в запропонованих обставинах. Психологічний і логічний аналіз п'єси здійснюється у процесі визначення психофізичної дії. Метод дійового аналізу реалізується в двох основних методиках — *етюдному методі і методі фізичних дій*. Вперше метод дійового аналізу був викладений у праці учениці Станіславського М. О. Кнебель «Про дійовий аналіз п'єси і ролі». Необхідність у виданні цієї праці була пов'язана з тим, що, як писала сама Кнебель, «нерідко під прапором новітніх відкриттів Станіславського в репетиційний процес проникають вульгаризація, спрощення, що в свою чергу підриває довіру до експериментальної методики Станіславського». У книзі обґрунтовується ототожнення *методу дійового аналізу* й *етюдного методу*. ► МЕТОД ЕТЮДНИЙ, МЕТОД ФІЗИЧНИХ ДІЙ

МЕТОД ВИЗНАЧЕННЯ ВЗІРЦІВ — у Китаї від 1952 р. — система заходів, спрямованих на уніфікацію мистецтва. Метод реалізувався шляхом проведення ко-

місаром культури фестивалів із показом вистав, які отримали схвальну оцінку керівництва держави. Перший такий фестиваль сприяв формуванню підтриманого партією жанру *переосмисленої історичної драми*, другий — охопив лише «розмовну драму», присвячену темі революційної боротьби проти імперіалізму, за будівництво нового соціалістичного життя в місті і на селі. 1964 року було проведено «Фестиваль Пекінської Опери на сучасні теми», про який у доповіді «Про революцію в Пекінській Опері» відгукнулася дружина Мао Цзе Дуна, колишня другорядна кіноактриса Цзян Цзін. Згодом вона стала переписувати класичні твори і показала їх у *зразкових драмах* (*model drama*), серед яких «Червоний ліхтар» та ін. ► ЗАКОН, КАНОН

МЕТОД ЕТЮДНИЙ — один з допоміжних прийомів, що використовується при роботі методом дійового аналізу в системі Станіславського. Зміст методу визначається тим, що після попереднього розбору п'єсу аналізують шляхом пластичних етюдів, як безсловесних, так і з імпровізованим текстом.

Перші кроки до створення методу Станіславський здійснив у травні 1905 р.; після читання на трупі п'єси Кнута Гамсуна «Драма життя» він разом з Вс. Мейєрхольдом запропонував акторам новий спосіб ведення репетицій — без попередніх бесід і аналізу п'єси за столом, без режисерського плану — спосіб, за якого самі актори власними спробами підказували образи й мізансцени. Фактично це були перші спроби в пошуках етюдного методу. На цю подію В. І. Немирович-Данченко у листі від 8–10 червня відгукнувся так: «Це сказав не режисер, а пан, який нічим не ризикує, яку б нісенітницю він не виголосив, а наш голова на цьому запалився». Згодом Станіславський відмовився від етюдного методу на користь методу фізичних дій. ► МЕТОД АНАЛІЗУ ДІЙОВОГО, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

МЕТОД ФІЗИЧНИХ ДІЙ (пол. *metoda dzialan fizycznych*) — один з основних складників у системі Станіславського; створений в останні роки життя Станіславського метод репетиційної роботи над виставою, творчий «заповіт» Станіславського. Суть методу полягає в тому, що найскладніші творчі, психологічні й філософські завдання конкретизуються через зрозумілу й чітку лінію фізичних дій, виконання якої сприяє формуванню в актора правдивого переживання, що відповідає його творчим прагненням. Робота над роллю за методом фізичних дій ґрунтується на принципі «від простого — до складного, від фізичної дії — до переживання». Метод фізичної дії — це інструмент створення «життя людського духу» шляхом формування правильного життя людського тіла в запропонованих обставинах п'єси й вистави. ► БІОМЕХАНІКА, ЖЕСТ, МІЗАНСЦЕНА

МЕЦЕНАТСТВО (від імені римського вельможі Гая Цильцинія Мецената — Gaius Cilius Maecenas 74/64–8 до н. е., що прославився щедрою матеріальною підтримкою митців, які оспівували його та імператора Августа) — матеріальна підтримка діячів літератури і мистецтва у формі подарунків, пенсій, премій, синекури та ін., що здійснюється заможними особами або державними органами і є прихованою

формою замовлення і самореклами. Меценатство народилося у Давньому Римі, дістало розвиток у каролінгській монархії (Академія Карла) і потім стає атрибутом культури у формі *патронату, лавреатств, почесних звань* та ін. Особа, котра здійснює меценатство, — *меценат,* або *меценас*. ► ЗАМОВНИК

МИКОЛАЙ СВЯТИЙ — у християнському світі — святий, день якого католицька церква відзначає 5 грудня. Миколаєві присвячено багато театральних розваг, серед яких — сам приїзд Св. Миколая (зазвичай на віслюкові) у супроводі слуг, які несуть подарунки дітям. У Бельгії Миколая супроводжував Чорний Петер (Zuark Peter), мавр, за спиною якого висів мішок з подарунками, а в руках він тримав різки для неслухняних дітей. До свята влаштовувався також показ дитячих вистав. У словацьких і чеських селах на честь Мікулаша виступали ряджені із зооморфними (кінь, ведмідь, коза) і антропоморфними масками (циган, доктор, сажотрус та ін.). ► ДРАМА РІЗДВЯНА, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

МИСТЕЦТВО КОМУНАЛЬНЕ (англ. *communal art*) — у США з 1910-х рр. — форма громадського мистецтва, пов'язана з рухом непрофесіональних труп (*community arts movement*). ► ТЕАТР КОМУНАЛЬНИЙ

МИСТЕЦТВО ОБ'ЄКТИВНЕ (англ. *objective art*) — термін, який майже одночасно з'явився у практиці Г. Гурджієва і в «київських записниках» Юліуша Остерви (1921), а згодом, у 1980-х рр., був використаний Єжи Гротовським для створення формули *об'єктивної драми* (*objective drama*). Остерва вважав, що: «Архітектура… є об'єктивним Мистецтвом, найоб'єктивнішим з усіх. — Далі музика. Далі живопис, потім слово. Література <…> Ось якби й театр впливав так само, як і архітектура». Єжи Гротовський, який сформулював ідею Об'єктивної драми, писав: «Викликати до життя дуже стару форму мистецтва, коли ритуал і художня творчість були одним цілим. Коли поезія була наспівом, наспів — декламацією, рух — танцем. Або, якщо завгодно: мистецтво до моменту емансипації — тоді, коли воно було безмежно потужним у своєму впливові. Крізь дотик до нього кожен із нас, незалежно від філософських або теологічних мотивацій, може збагнути себе». Один з ключових термінів об'єктивної драми у Гротовського — *фрагмент гри*. ► ДРАМА ОБ'ЄКТИВНА, ЕМАНСИПАЦІЯ ТЕАТРУ, ФРАГМЕНТ ГРИ

МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ (фр. *l'art théatral, arts de la scène*; англ. *performing arte, theatre art*; нім. *Theaterkunst, Bühnenkunste*; ісп. *arte teatral, artes de la escena*) — мистецтво безпосереднього виконання (демонстрації, без попереднього запису) твору, призначеного для сприйняття глядачем. До різновидів театрального мистецтва в цьому сенсі належать *драматичний театр, музичний театр, театр танцю, театр міміки і жесту, балет, пантоміма* та ін.

Уявлення про зміст театрального мистецтва у XX ст. відзначаються надзвичайною динамічністю: якщо наприкінці XIX ст. вони ще пов'язувалися з персоніфікацією (фігуративністю), то вже у середині XX ст., з народженням акційного мистецтва, отже, зміною морфологічних уявлень, межі його стали менш жорсткими

(«Театр, — писав Лесь Курбас, — може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння»).

Словосполучення *театральне мистецтво*, попри тривалу історію існування театру і побутування лексеми *театр*, уперше з'являється лише у XVIII ст. Поява цієї ідіоми нібито засвідчує народження потреби у новому словосполученні, тобто усвідомлення театру як самостійного виду мистецтва, однак перш ніж це сталося, мало укластися у свідомості, що театр — це не лише самостійна сфера діяльності, а й мистецтво. Однак процес цей відбувався в різних країнах неодночасно. Адже глядач античності й середньовіччя ще не сприймав *театр* як *мистецтво*, а його *видовища* як *вистави* (грецьке *techno*, латинське *ars*, як і давньофранцузьке *art*, лише за доби Відродження були перенесені зі сфери ремісничої діяльності до сфери естетики). Проте навіть крізь призму естетичних уявлень XX ст. тогочасні видовища не завжди сприймаються як театр, принаймні драматичний театр міметичного спрямування (аристотелівський театр з притаманним йому принципом *цілісної дії*, *театральної ілюзії, мімезису*, а в ширшому сенсі — загальноприйнятних і унормованих принципів театральності, притаманних певній добі). Тут радше варто говорити про *паратеатральні видовища*, *виконавське мистецтво* тощо.

Так само й лексема *театр* і похідна від неї *театрика* — впродовж тривалого часу сприймалися у позаестетичному вимірі. У текстах поетик (Аристотель, Буало, Ланг та ін.) *театр* ще не обговорюється як *мистецтво*.

Одна з перших праць, де трапляється словосполучення *театральне мистецтво* — праця Франсуа Ріккобоні «Мистецтво театру» («L'art du théatre», 1750), що була відома в Росії при дворі Єлизавети Петрівни і до кінця XVIII ст. використовувалася як посібник з акторської майстерності (до річниці коронування Єлизавети Петрівни було здійснено показ Прологу, в якому, серед інших, виступало й Театральне мистецтво). Попри революційну, як на ті часи, назву, книга Ріккобоні присвячена не театральному ремеслу в широкому сенсі, а лише *ремеслу лицедія* (основні розділи цієї праці присвячені жестові, голосу, декламації, виразності, ніжності, силі, ясності, окремим амплуа і жанрам, сценічній грі, паузі тощо).

Згодом про *акторське мистецтво*, «яке повністю розвинулося лише в Новий час», і про *театральне мистецтво* писатиме Гегель у своїй «Естетиці».

Нарешті остаточно *статус мистецтва* в сучасному розумінні надає театрові Гордон Крег у праці «Мистецтво театру» (1905).

У слов'янських мовах лексеми, що наближають нас до сучасних уявлень про мистецтво, зафіксовано переважно у XVI–XIX ст. Так, у праці «Αδελφοτης. Грамматіка доброглаголиваго еллино-словенскаго языка. Совершеннаго искуства осми частей слова (1591)» лексема *искуство* з'являється у визначенні граматики («Или грамматика есть, искуство при творцехъ же и исписателехъ…» Термінами *художство*, *искуство* перекладається грецьке — *τέχνη*.

У Лаврентія Зизанія у «Граматиці словенській» (1596) — «Грамматіка писма всіх научаєт, чтырма частми латве уразумляєт. Орфографією и просодією, синтаксисом и етимологією. А предреченноє єи опатство подаєт певноє *искуство*…»

У праці «Лексіконъ славенороссkій и именъ тлъкованіє» Памви Беринди (1627) *іскуство* подається у значеннях *щедрость, досвідченьє* (іскусний, свідомий).

В «Історії Русів» лексема *искуство* вживається в такому контексті «Долголітнее искуство мое въ ділахъ политическихъ…» або «Хмельницкому оставалось употребить великое искуство, чтобы достать у Барабаша Королевскій рескриптъ».

Інший контекст у «Густинському літописі»: «Скажемъ съ Апостоломъ: скорбь соділываетъ терпініе, терпініе искуство, искуство унованіе, упованіе не посрамитъ…» Так само й у словниках російської мови (Полікарпов, 1704) слово *искуство* подається у значенні *scientia — опыт, знание, умение*.

У XVIII ст. на етнічній території України побутує словосполучення *дійство художнє* (назва театральних видовищ в українському шкільному театрі — С. Лясконський у Пролозі до «Трагедо-комедії» 1729 року вживає термін *дійствія художная*, а в епілозі — *діло художное*).

Митрофан Довгалевський, подаючи у своїй поетиці приклад сапфічного вірша, посилається на привітання з нагоди достойного призначення нового ігумена золотоверхого монастиря святого Михаїла, в якому є такі рядки: «Архитєктону полагать обачно Основаніє зданію прилично, Іжє за діло достойно хвалимий Быває всіми. Яко храмину на піску с юроди, Но на камєни с мудрим зиждєт вроди, Сєго искуство изрядноє всюди Славится в люди», а далі «всєгда притікали, Понєжє прємудрость єст данная от бога, Обучаєт хитростєй и искуства многа».

У Григорія Сковороди в діалозі «Наркісс Разглагол О Том: Узнай Себе» говориться: «Развi ты позабыл, что *искуство* во всіх священных инструментов тайнах не стоит полушки без любви? Не слышишь ли Давида: "Возлюбите Господа"?»

Аж ось — у Григорія Квітки-Основ'яненка, здається, вперше в Україні, — з'являється нове поки що словосполучення *театральное искусство*. Щоправда, вживається воно поки що у доволі іронічному контексті, у комедії «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (написана 1827, надрукована 1840 р.), один з персонажів якої, мудрагель Ученосветов, глибокодумно виголошує: «Театральное искусство, изволите видеть, есть часть наук, или, лучше сказать, цепь связующая науки с искусством, переход от одной к другому. Я писал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в "Телеграфе"…»

На подібний термін (*сценическое искусство*) натрапляємо у статті П. Куліша «Об игре Г. Артемовского в малороссийской опере "Москаль чаривнык"» (1857), 1858 р. — у Щоденнику Шевченка, а 1861 р. *сценическое искусство* з'явиться і на сторінках «Основи» (спочатку в спогадах про Соленика, а у листопаді-грудні того ж року в передмові Пантелеймона Куліша до оперети Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані між 1894 і 1796 роками»).

Чи про одне й те саме писали Квітка, Шевченко і Куліш, коли йшлося про *театральне* і *сценічне мистецтво*?

Термінові *мистецтво театру* на території Російської імперії виповнилося на той час уже понад сто років, однак зміст його, так само як і *сценического искусства*, поки що радше намацувався, ніж був окреслений (так, М. Зотов 1850 р. у своїх міркуваннях про *драматическое искусство* ототожнював його з *искусством актера* і *сценическим искусством*; так само ототожнювали *драматическое искусство* з *актерским искусством* П. Полєвой і П. Боборикін, який до того ж констатував, що «теоретических замечаний о сценическом искусстве вы не найдете у французских рецензентов»; і в цьому, здається, мав рацію, адже це підтверджувала і публікація міркувань Ф. Тальма про *театральне мистецтво*).

Спробу визначити зміст *театрального искусства* здійснив 1855 р. В. Сологуб, однак результат виявився доволі плутаним: «<…> театральное искусство есть тоже искусство как все прочия и даже труднее прочих, потому что, кроме механическаго упражнения, оно требует еще многосторонней образованности, начитанности, наблюдательности, ловкости и глубоких размышлений. Нравственные свойства актера, образ его носпитания, привычки его жизни невольно отражаются в его игре, и это самое составляет камень преткновения театрального искусства».

Здається, лише Мейєрхольд зробив спробу роз'єднати ці поняття, коли в лекціях 1918 р. сформулював: «Порівнюючи мистецтво актора і мистецтво режисера, слід відзначити, що *мистецтво режисера — театральне мистецтво, мистецтво актора — сценічне мистецтво*».

У сучасній театральній практиці словосполучення *театральне мистецтво і видовищні мистецтва* (англ. *Art of Theatre, Performing Arts*) зазвичай стоять поряд, що свідчить про розмитість меж мистецтв, спорідненість їх видів, а водночас і відмінність між ними: *театральне мистецтво* — це зазвичай лише традиційні форми театру, у той час як до *видовищних* або *виконавських мистецтв* відносять гібридні форми — *акції, гепенінги, інсталяції, перформенси* тощо.

Бертольт Брехт запропонував таке визначення: «Театр засновано на можливості відтворювати в *живих картинах* справжні або ж вигадані події із взаємовідносин людей і відтворювати насамперед для того, щоб розважати».

За Законом України «Про театри і театральну справу» (Відомості Верховної Ради (ВВР), 2005, № 26, ст. 350; Із змінами, внесеними згідно із Законом № 3421-IV (3421-15) від 09.02.2006, ст. 199), театральним мистецтвом називається «вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами». ► АКТОР, ЛИЦЕДІЙСТВО, ТЕАТР, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ, СЦЕНІЧНІСТЬ

МІЗАНСЦЕНА (фр. *mise en scène* — розташування на сцені; у французькій мові слово вживається з 1820-х рр. у значенні *режисура*, тобто *постановка вистави*; у Росії, у *режисерському* примірнику п'єси «Акт комедиальный о Калеандре, цеса-

ревиче греческом, и о мужественной Неонильде, цесаревне трапезонской, скомпанованный в Москве 1731 году в 16 день» — мізансцена позначається словом *аргументум*; український «Словник чужомовних слів» П. Штепи пропонує синонім — *конолад*). У сучасному розумінні мізансцена — це мова режисера (*просторова мова театру* — А. Арто); образне пластичне вираження у сценічному просторі й часі конфлікту, наскрізної дії й надзавдання вистави. Михайло Верхацький спирався на таке визначення: «Мізансцена є рух усього, що є на сцені, живого й мертвого матеріалу». ► РЕЖИСУРА

МІМ (грец. *mimos*, лат. *mimus* — мім, мімічний актор, пантомімічний танцюрист, мімічна п'єса, пантоміма) — в античному театрі — мімічна вистава.

У Давньому Римі мімом називається велика постановочна вистава з цікавим, нерідко заплутаним сюжетом, зі значною кількістю дійових осіб і складною сценічною апаратурою. Створювали ці вистави *мімографи* (*mimographus*).

За правління імператора Августа мім (греки називали його *італійським танцем*) набуває типово римських ознак: танцівник у масці грає мовчки, а слова виспівує хор; тема обирається міфологічна, і для кожної вистави пишеться *лібрето*.

Основні теми міма: подружні зради, пригоди розбійників тощо. Серед останніх особливим успіхом користувався мім Лентула під назвою «Laureolus» про хороброго розбійника Лавреоля, який неодноразово тікав з-під варти, але знову потрапляв до рук влади; мім завершувався розп'яттям Лавреоля на хресті (за часів Доміціана ці ролі виконували злочинці). У мімах про Лавреоля брала участь велика кількість осіб, а сам мім мав кривавий характер. Дослідники припускають існування якогось міма про імператора-невдаху, який поводився нерозумно і був скинутий.

Саме у мімі на арену римського театру вперше вийшли жінки — спочатку у звичайнісіньких фарсах, які влаштовувалися під час антрактів (*embolium*) або, як і ателани, у вигляді дивертисменту (*exodium*) та ін.

З міма без співу постала й міфологічна *пиріха* — танок зі зброєю, що перетворився на розгорнутий балет (виконувати танець навчали всіх римських вояків). Один із таких балетів — *пиріх* — описаний Апулеєм у «Метаморфозах».

У лірико-драматичному мімі з Оксиринха розповідалося про молоду особу, яка повернулася з нічного свята, де її, очевидно, намагалися спокусити. Отож її брат та його друг, коханець дівчини, розпитують героїню про її пригоди, що й стає змістом дії. Інший оксиринхський мім розповідав про якусь пані, яка посварилася зі своїм старим чоловіком і в яку закоханий юнак Малак. Пані віддає наказ убити свого раба Езопа разом з його коханою рабинею Аполлонією, тому що вони їй заважали. Раби намагалися утекти, але марно. Стосовно Езопа наказ пані нібито виконано. Коли вона приходить, Езоп прикидається мертвим і слухає, як пані обговорює з Малаком план отруєння чоловіка. Злочин розкривають, а учасників карають.

Відомий також мім на сюжет трагедії Еврипіда «Іфігенія в Тавриді». У папірусі, який зберіг цей мім, є позначки, які вказують на початок вступу музики, що й дало

підстави данському дослідникові Рострупові назвати папірус *режисерським примірником*, який містить текст не в повному вигляді, а лише настільки, щоб *режисер* знав, коли йому давати знак для музики або для освітлення.

У пізніші часи з'явилися міми, в яких висміювалися християнство, його догмати й обряди. В одному з таких мімів пародіювався обряд водохрещення.

До нашого часу дійшло чимало імен акторів і акторок міма. Іноді ці імена наводяться у зв'язку з біографіями імператорів, коли вказується, що той або інший мім був близький до імператора. Так, мім Латин був довіреною особою імператора Доміціана і щодня розповідав йому найсвіжіші плітки.

Один з надгробних написів на Кипрі (ІІІ ст. н. е.) звеличує *біолога* (досл. *життєслова*) Агафокла, як найвидатнішого серед усіх мімів. *Біолог* Флавій Александр Оксеїд із Нікомедії (ІІІ ст. н. е.) був удостоєний почесного напису в театрі від ради свого міста і громадян «за своє незрівняне мистецтво й красу жесту». При цьому перелічувалися його перемоги у змаганнях.

Джерела повідомляють також, що імператор Юліан під час походу проти персів 363 р. мав у таборі якусь *скене Діоніса* — пересувний майданчик для мімів.

Під час правління Феодосія (379–395) суворими законами було ухвалено, що актори й акторки міма не можуть ухилятися від свого обов'язку «робити приємність публіці». Усі ці *приємності* підтверджуються визначенням міма, що належить римському граматикові IV ст. Діомедові. Мім, за словами Діомеда, подобається лише ницим людям і порушникам подружньої вірності; мім містить керівництво до дії у сороміцьких справах.

Основні різновиди міма елліністичної доби — *біологія, гілародія, іонікологія, кінедологія, лісіодія* (*lysiodia*), *магодія, мімологія, адюльтеріо* (*adulterio* — мім на тему подружньої зради і перелюбу) та ін.

За доби середньовіччя термін *мім* (лат. *mimus*) був одним із синонімів до *менестреля*. У XVI ст. у Франції мім тлумачився як «придворна комедія буфонна в античному дусі». ► МІМ, МІМІЯМБ, ПИРІХА, ТЕАТР ПАНТОМІМИ

МІМЕЗИС (від грец. *mimeistkai* — наслідувати, фр., англ., ісп. *mimesis*, нім. *Mimesis*) — у «Поетиці» Аристотеля — удавання, наслідування, імітація. «Мімезис дії — це міф, а під міфом я розумію організацію дії», — писав Аристотель. У сучасній естетиці термін інтерпретують дуже широко, у вузькому значенні — як імітація, життєподібне відтворення тощо. ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ІЛЮЗІЇ

МІМІКА (від грец. *mimikos* — удавання) — рухи м'язів обличчя, що супроводжують психічні процеси людини (думки, емоційні стани тощо). Починаючи з XVIII ст. міміці відводиться значна роль у різноманітних посібниках з практики сцени, а з XIX ст., під впливом *фізіогномічних* праць Лафатера, здійснюються спроби створити універсальні *лексикони міміки*. До цього жанру в Росії належать праці «Театральне мистецтво» П. Боборикіна, «Виразна людина» С. Волконського, в Україні — «Вступ до мімодрами» В. Сладкопєвцева, «Характеризація в ама-

торському театрі» О. Скалозуба та ін. У сучасній театральній педагогіці вправи на розвиток м'язів обличчя частково використовують на заняттях зі сценічної мови. ► ТЕХНІКА АКТОРА, ТРЕНІНГ

МІМІЯМБ (грец. *mimiambi, mimiambiorum*) — в античному театрі — міми (*mimodia*), написані ямбом — побутові сценки в діалогічній або монологічній формі, поширені у Греції від V ст. до н. е. Для опису мімів греки вживали похідні від слів *mimesis* (*удавання*) і *mimetes* (*симулянт*) лексеми *mimoi* (мім), *mimos* (мімічний актор), *mimas* (мімічна актриса) і *mimographos* (мімограф, творець мімів). Характерні ролі в мімах виконували *ethologus*. У «Граматиці» Діомеда подано таке визначення *міма*: «мім є відтворення без сорому усякої мови й руху або непристойної дії, поєднане з хтивістю»; інший античний автор, Теофраст, писав, що «мім є відтворенням життя, що полягає в зображенні речей дозволених і недозволених». Основою розвитку давньогрецького міма була *mimodia* (виступи співака) і *mimologia* (прозаїчний текст), які поєдналися в александрійську епоху у *мімічній іпотезі*, що за конструкцією наближалася до драматичних творів і була найвищою формою репертуару мімів.

Серед міміямбів, які дійшли до нашого часу, — твори Герода, автора таких творів, як «Ревнивиця», «Жертвопринесення Асклепієві» та ін. Усі вони написані у III ст. до н. е. Дія міміямбу Герода «Жертвопринесення Асклепієві» відбувається у святилищі Асклепія, перед храмом, біля вівтаря; дія іншого Геродового міміямбу «Учитель» розгортається в школі, стіни якої прикрашені статуетками дев'яти муз і Аполлона. Міми Софрона поділялися на *чоловічі* й *жіночі* — залежно від характеру головної ролі. Відомий уривок із його міма під назвою «Жінки, які стверджують, що вони виганяють богиню» висміює жіноче ворожіння. Вважається, що підкреслений еротизм греко-римського театру був однією з основних ознак театру мімів, а однією зі специфічних зовнішніх ознак — бутафорський фал, що його символізує. В одній з грецьких пантомім спершу в кімнаті ставили трон, потім входив сиракузянин і казав: «Друзі, Аріадна увійде до шлюбного покою, спільного для неї й Діоніса; потім увійде до неї Діоніс напідпитку і вони будуть бавитись». Після цього виходила Аріадна у шлюбному вбранні, сідала на трон, до неї виходив Діоніс, вони починали обніматися й цілуватися. Коли нарешті гості бачили, як Діоніс з Аріадною йшли до шлюбного ложа, неодружені давали клятву одружитися, а одружені мерщій бігли до своїх дружин. Ансамбль мімів, який виконував цю сцену, мав також ляльок, які виступали в еротичних сценах. Відомі були також *ідилії, епіграми, буколіки, еклоги* Феокріта, Мосха й Біона, частина яких належить до мімів або *мімів для читання*. За часів Сулли мімічна *іпотеза* набула популярності і в Римі, де основними жанрами міма стали кримінальні сюжети і жанрові сценки, в яких обговорювалися проблеми на кшталт імпотенції й жіночої зради.

МІНІАТЮРА (фр. *miniature*) — мала форма театрального, естрадного або циркового мистецтва (коротка п'єса-жарт, водевіль, інтермедія, скетч, розмовна,

хореографічна сценка, блазенада тощо); у широкому сенсі — будь-яка незначна за обсягом форма театрального видовища (античні міми, середньовічні фарси й соті, інтермедії шкільного театру тощо). ► ДРАМА-ФЛЕШ, ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕДІЯ

МІНСТРЕЛ-ШОУ (англ. *minstrel show; blackface comedy* — чорношкіра комедія; *cork opera* — пробкова опера) — у 1820-х рр. в Америці — афроамериканські *комічні опери* або, як їх ще називали, *ефіопські опери*. Остаточну форму жанру надав Деніел Декатур Еммет, який 1843 р. разом з трьома друзями організував популярний ансамбль «Вірджинські менестрелі». Чотири актори сиділи півколом на сцені, у центрі скрипаль і виконавець на банджо, по краях сцени виконавці на тамбурині й кастаньєтах. Перша частина програми складалась з пісень і музичних номерів, які супроводжувалися жартівливим діалогом. У другій частині, що мала іспанську назву *оліо*, сценки з життя афроамериканців чергувалися з танцями. На закінчення розігрувалась невелика п'єса, зазвичай бурлескно-пародійного характеру — на кшталт *баладної опери*. 1843 року «Вірджінські менестрелі» виступали у Нью-Йорку. Успіх жанру спричинив поширення подібних квартетів.

У 1850-х рр. *театр менестрелів* досяг апогею своєї слави, складаючи небезпечну конкуренцію драмі й опері. Драматичні трупи, що виступали в одному місті одночасно з менестрелями, зазвичай, залишалися без публіки. До середини століття трупа менестрелів уже нараховувала до дванадцяти і більше осіб. У білих брюках, смугастих сорочках, синіх шовкових фраках і циліндрах, у супроводі духового оркестру вони в'їджали в місто, створюючи своєрідний цирковий парад. Напередодні розвідник вивчав місцеві умови і злободенні проблеми, щоб зробити їх мішенню для дотепних жартів у спектаклі. «Менестрельний негр, — писала В. Конен, — жив у вигаданій країні Діксі (Dixieland), що була символом рабовласницьких штатів. Він перебував в ідилічних патріархальних стосунках зі своїм господарем, а втікши у вільні штати, часто каявся, відмовляючись прийняти *вольну* від рабовласника, оплакував щасливе життя на цукрових плантаціях тощо». ► ТЕАТР РЕВЮ

МІРАКЛЬ (фр. *miracle, miraclion* від лат. *miraculum* — диво; англ. *Saint's play, marvel*; у середньовічній Англії *міракль* був синонімом до *містерії*) — у театрі середньовіччя — жанр релігійного театру; релігійно-повчальна віршована драма, сюжет якої заснований на «чуді», що його здійснює святий або діва Марія; інсценізація християнської легенди або життя католицького святого. ► ДРАМА АГІОГРАФІЧНА, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА ШКІЛЬНА, ПЕДЖЕНТ

МІСТЕРІЯ (англ. *mystery, mystery play*) — в англомовному театрі XX ст. — п'єса, змістом якої є розкриття злочину — *детектив*. ► ДРАМА БАНДИТСЬКА, ДРАМА ГАНГСТЕРСЬКА, МІСТЕРІЯ МІМІЧНА, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, МІСТЕРІЯ ПРОФАННА СЕРЕДНЬОВІЧНА, МІСТЕРІЯ СВІТСЬКА, МІСТЕРІЯ СТРАСТІВ, МІСТЕРІЯ ШКІЛЬНА

МІСТЕРІЯ ЕЛЕВЗИНСЬКА, ЕЛЕВЗИНІЇ (грец. *Eleusinia, Eleusinia mysteria, mysterion*) — у Давній Греції — найдавніші з усіх містерій, що постали в II тисячолітті до н. е., *образотворчі вистави*, як називає їх Геродот.

Елевзинські містерії здійснювалися в одному з найпотужніших міжнаціональних політичних центрів Еллади — в Елевзинському храмі. Вони влаштовувалися з 15 до 22 боедроміона (десь наприкінці жовтня) під час збору винограду поблизу селища *Eleusis* (Елевсія, Елевзин, що перекладається як *Пришестя богині*), неподалік від Афін. Здійснювалися ці відправи на честь Деметри (*Demeter, Demetor, Demetros, Demeteros*), богині хліборобства й законодавства та її доньки Персефони. Деметру називали *Thesmophoros*, а разом із дочкою вони були двома *Thesmophoroi*, тобто *законодавицями, повелительками*.

В основу Елевзинських містерій покладено міф про те, що після смерті душі мерців потрапляють до царства мертвих — Аїду, яким керували бог Аїд та його дружина Персефона (донька Зевса й Деметри), яку він викрав у той час, коли вона збирала квіти на лузі. Її матір, богиня Деметра, шукаючи доньку, забула про свої обов'язки, й землю охопив голод. Тоді Зевс наказав Персефоні, щоб дві третини року вона проводила на землі з матір'ю і лише одну — з Аїдом. Посвячення в ці містерії, на думку греків, дарувало вічне життя після смерті.

Найголовніша роль у містерійних відправах належала *гієрофантові* (*hierophantes* — той, що примушує з'явитися святині), який декламував міф про Деметру і влаштовував *богоявлення*, показуючи *deiknytena* (речі на показ) і *демонструючи* містерії у цілому. Видовища ці називали *phasmata* (або *священні phasmata*), тобто *привиди, чудиська*. Гієрофанта обирали з роду Евмолпідів, який вів початок від міфічного предка Евмолпа, ім'я якого означає, що він прославився гарним голосом.

Крім гієрофанта, участь у відправі брали *дадух* (*daduchus* — носій смолоскипа), *гієрокерікс* (*hierocerух* — герольд, до обов'язків якого входило закликання громади до молитви, виголошення таємних формул, керівництво священними обрядами тощо), *жрець біля жертовника* (*епібоміос*), прислужники, музиканти й співаки.

Загальний нагляд за здійсненням містерій доручалося афінському *архонтові-басилевсові*, а імена жерців і найвищих сановників, пов'язаних із святкуванням Елевзинських містерій, за життя заборонялося навіть згадувати — це вважалося злочином. Проте, як вважають сучасні історики, жерці й жриці були лише маріонетками в руках влади — вони брали хабарі і захищали інтереси найвпливовіших на даний момент політичних сил, а сам Елевзин у разі необхідності ставав притулком для вигнаних з Афін олігархів.

Розрізняли *Великі* і *Малі* Елевзинські містерії.

Малі містерії тривали упродовж дев'яти днів і мали характер приготування до очищення й жертвопринесення. Вони святкувалися в лютому, в Аресі, неподалік від Афін. Кандидати, які *прагнули стати посвяченими у містерії* (*accipiendorum sacrorum cupido*) і витримали іспити, мали при собі свідоцтва про народження, виховання й високоморальне життя. Вони підходили до дверей храму, де їх зустрічав жрець Елевзину (*hierocerух*), або *священний герольд*. Він підводив неофітів до храму Кори, що був розташований у священному гаю, в оточенні білих тополь.

Тоді жриці Прозерпіни, *гієрофантиди,* виходили з храму у білосніжних пеплумах, з оголеними руками, із сплетеними з нарцисів віночками на голові. Після чого розгорталося саме дійство. Ставши біля входу до храму, жриці співали мелодії дорійського наспіву, супроводжуючи їх ритмічними жестами. Кілька днів — у молитвах і постах — тривала підготовка до містерій. Напередодні останнього дня неофіти збиралися у священному гаю, де брали участь в обряді Викрадення Персефони.

Великі містерії мали також назву священних Орій, що відзначалися щоп'ять років у вересні в Елевзині. У перший день *місти*, які бажали взяти участь в урочистостях, мали зібратися в Афінах і заявити про своє прибуття. Гієрофант і дадух виголошували давню формулу недопущення непосвячених і варварів, після чого місти вирушали до моря, щоб очиститись в його священних водах і стати гідними участі в містеріях. Наступні дні, ймовірно, були заповнені процесіями, урочистими жертвопринесеннями в храмах трьох богів, на честь яких справлялися містерії. Так тривало до кінця вересня — початку жовтня, коли святково вбрані й увінчані миртовими вінками місти урочистою процесією прямували священною дорогою з Афін до Елевзину, де відбувалися найголовніші урочистості. Увечері процесія досягала Елевзину, де зображення Іакха встановлювалося в храмі Деметри і Кори. Впродовж наступних днів тривали розваги і, нарешті, наприкінці другого тижня, вночі, починалися великі містерії. Місти здійснювали священний обряд, під час якого пили священний напій — *киксон* — суміш із борошна, води, прянощів, меду, вина та ін.

У спеціально відведеному відділі храму відбувалася драматична вистава, *живі картини*, в основу яких покладено міфи про Деметру і Кору. Саме ці вистави, вважають Дітер Лавенштайн і Мірча Еліаде, стали колискою майбутнього давньогрецького театру.

Дотепне припущення стосовно ролі Елевзинських містерій висловлював Гегель, пишучи, що «усі афіняни були посвячені в Елевзинські містерії, за винятком Сократа, який хотів бути вільним від звинувачення в тому, що, обмірковуючи щось у думці, тим самим він видає Елевзинські таємниці». З цього припущення виходить, що спілки посвячених у таїнства Елевзинських містерій — це первинні організації, членами яких у певному віці мусили ставати усі благонадійні громадяни, а Сократ волів залишатися профаном (так у Давній Греції і Римі називали людину, не посвячену у містерії або ту, що не брала участі у релігійних церемоніях), а врешті став *фармакосом* — цапом відбувайлом.

Ще жорсткіше визначають соціальну роль містерій М. Еліаде та Й. Куліано: «Елевзинські містерії були і*нститутом колективної ініціації* афінської держави».

Як би не ставилися до Елевзинських містерій наші сучасники, проте самі греки своїх богів і присвячені їм свята не завжди сприймали як священні.

Так, Аристофан, виводячи на сцену містів, публічно висміював Елевзинські містерії у комедії «Жаби»; так само він глузував не лише з *міфологічного* Діоніса, яко-

го називає *богом театру*, а й з жерця Діоніса, який сидів у театрі (за ремаркою у самих «Жабах», сценічний Діоніс біжить через орхестру до крісла Діонісового жерця і, звертаючись до нього, просить: «Рятуй, мій жрець, і ми з тобою вип'ємо»).

Іншим прикладом ставлення греків до Елевзинських містерій є скандал, що вибухнув 415 р. до н. е., коли Алківіад створив пародії на Елевзинські містерії і змушений був утікати до Спарти.

Красномовним свідченням про роль Елевзинських містерій став учинок правителя Деметрія Поліоркета, підтриманий 304 р. до н. е. його ж підлеглими. Деметрій написав в Афіни, що негайно, як тільки прибуде, бажає стати посвяченим у таїнства (*mystagogos*), причому весь обряд, від нижчого до споглядального рівня, має намір здійснити відразу. Це суперечило священним законам і ніколи раніше не траплялося, тому що Малі таїнства справлялися в місяці антестеріоні, Великі — у боедроміоні, а до споглядального рівня посвячених допускали лише за місяць після Великих таїнств. Але коли прочитали лист Деметрія, заперечити наважився лише носій смолоскипів Піфодор. Однак афіняни прислухалися не до його думки, а до поради мудрагеля Стратокла, який запропонував перейменувати місяць муніхіон на антестеріон і справити для Деметрія священнодійства в Агрі. Після цього муніхіон з антестеріона перетворився на боедроміон, а Деметрій, прийнявши посвяту, відразу ж дістав найвищий статус *споглядальника*. На честь пихатого й вередливого правителя було перейменовано й свято Діонісій — відтоді воно почало називатися *Demetria* (Деметрії). Не дивно, що в цей період театр Діоніса остаточно втратив свою політико-релігійну роль, і в історичних, політичних і філософських працях про нього майже не згадують.

Значну роль у відправах, пов'язаних із культами Діоніса й Деметри, відігравало вживанням різноманітних напоїв, які або викликали галюцинації, або призводили до сп'яніння учасників оргій. Адже Деметра вважалася у греків богинею маку (ім'я богині, за однією з версій, означало *поля з маком* і саме макові голівки були одним із символів богині, що й дало підстави Карлові Кереньї говорити про вживання опію під час Елевзинських містерій). Так само причетним до п'янких напоїв був і Діоніс (адже він вважається першовідкривачем меду й вина — вино було його останнім дарунком). ► ДІОНІСІЇ, ОРГІЯЗМ

МІСТЕРІЯ МІМІЧНА (англ. *mimed mystery*) — у XIV ст. — різновид драматичної пантоміми, присвячений національним перемогам або в'їздові визначних осіб у місто; інколи ототожнюються із *живими картинами* (фр. *tableau vivant*) і педжентами. ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

МІСТЕРІЯ ПАСТОРАЛЬНА — середньовічна містерія, основним змістом якої є прихід пастухів до новонародженого Ісуса.

МІСТЕРІЯ ПРОФАННА СЕРЕДНЬОВІЧНА (фр. *mystére profane*) — у середньовічному французькому театрі — словосполучення, яким позначається *світська містерія*, тобто середньовічна містерія на світський сюжет; зазвичай його вжива-

ли для визначення історій і романів, а також п'єс історичних і романтичних, за формою наближених до містерій. До таких містерій належали «Зруйнування Трої» (1450) Жана Міле, «Містерія про святого Людовика» (1470), «Містерія про облогу Орлеана» (бл. 1429), «Про шляхетну римлянку Лукрецію» Генриха Бюлінгера та ін.

1574 р. в Мюнхені в цьому жанрі було показано дводенне дійство патера Георга Агріколи, в якому брало участь близько тисячі виконавців; дійство відтворювало блискучу перемогу національного героя — Константина Великого.

У «Містерії про облогу Орлеана», що належала патріотично налаштованому авторові, замість традиційного конфлікту між Богом і Дияволом основний конфлікт виявлявся у зіткненні двох реальних історичних сил — англійських завойовників і французьких патріотів. Містерія завершується не спаленням Жанни д'Арк, а перемогою французів. У містерії діяло понад сто персонажів, серед головних героїв — громадяни Орлеана, селянка Жанна, король Карл VII і французькі полководці на чолі з графом Дюнуа. З англійського боку діяли воєначальники — граф Солсбері, герцог Соммерсет, лорд Тальбот та ін. Дія розгорталася не лише на землі, а й на небі. Містерія починалася з військової ради, на якій британські воєначальники оголошували, що вони йдуть походом на Орлеан. На раду прибував єпископ, правитель Орлеана, який, звертаючись до англійців, просив їх пощадити рідне місто. Англійці переконували його, що не мають злих намірів, але щойно єпископ залишав їх, як лунали фанфари і лорд Солсбері вигукував: «Франція, Франція, чудова країна, ти належатимеш нам!». Дія переносилась до Орлеана, де громадяни давали клятву захищати своє місто за будь-яку ціну. А в цей час англійці вже грабували і ґвалтували селян; відбувалася перша сутичка між англійцями та французами. Начальник ополчення закликав усіх французів стати під стяги і саме тоді з'являлася Жанна. Серед ремарок, що супроводжували текст містерії, були й такі: слід випускати якомога більше ядер, викидати драбини з мотузок, скидати ворога в рівчаки.

У процесі подальшого розвитку профанної містерії в Англії постав жанр *драматизованої хроніки*, яка стала перехідним містком між *містерією* й *історичною хронікою*. ► ХРОНІКА ІСТОРИЧНА

МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА (лат. *ministerium* — служба, таїнство, таємна істина від грец. *μυστήρια*; фр. *mystére, mistére, mister, mistaire*; англ. *mystery play*, нім. *Mysterium, Mysterienspiel*; ісп. *misterio*) — у середньовічному театрі — релігійна драма на сюжети з Нового або Старого Заповіту, зародження якої датується початком XIII ст.

Сама назва жанру має доволі умовний характер, адже жанрові формули середньовічного театру зазвичай визначалися матеріалом (Святе Письмо) і лише частково — місцем показу й особливостями виконання вистави.

«Формальні» ознаки не відігравали істотної ролі у жанрових визначеннях, вони використовувалися радше у відповідності до кон'юнктури, в ролі епітета.

Використання релігійної атрибутики мало посилити авторитетність твору й закладеного у ньому висловлювання, тоді як саме жанрове визначення залежало не стільки від його типологічних ознак, скільки від взірців і традицій або навпаки — від наміру автора продемонструвати своє нехтування ними.

Можливо, саме цим *безладом* і пояснюється поява у західноєвропейському театрі доволі несподіваних жанрових визначень містерії: *comedias de santos* (релігійні видовища про дії святих); *comoedia sacra* (драма на біблійний сюжет); *drama comico-tragicum historiam sacram* (драма коміко-трагічна історична сакральна); *drama sacrum* (драма священна); *farsas Sacramentales* (священні фарси); *festa* (свято); *funzione; histoire, Historia sacra* (історія сакральна), інколи — *historia repraesentandae* (видовищна історія, священне дійство; у біблійному богослов'ї слово *historia* вживається також у значенні *історія спасення, пов'язана з воплоченням*); *ludos theatrales* (театральні ігри); *ludi theatrales sacri* (священні театральні ігри); *ludi* (ігри); *ministerium sacrum* (священне дійство); *ordo* (священні тексти); *officia* (служба); *repraesentationes, representationes, rappresentazione* (видовище); *sacre azione* (священна дія); *sacre rapprezentatione* або *le rappresentazioni sacri* (священні видовища, благочестиві видовища або, як інколи перекладають, сакральні вистави); *sacrum exercitium oratorium; tragoedia nova et sacra* (нова сакральна трагедія) та ін.

Десь у XIV–XV ст. з'являється й звична нині французька назва *містерія* (в Італії — *funzione*, в Іспанії *autos* — дії), яка до XVI ст. охоплює всю сукупність текстів середньовічної християнської драматургії, а потім — *міракль* і *мораліте*.

Поява цих жанрових визначень, однак, не впорядковує систему видовищ, а навпаки — ще більше заплутує, про що свідчить одна з основних жанрових форм середньовічного театру, що, як у минулому, так і сьогодні інтерпретується по-різному. Так, у богословських текстах доби середньовіччя поняття *mysteriis* і *mysterio* вживається у значенні *таїнство*. Йоганн Гейзінга, описуючи процес приготування страв на придворній кухні, пише, що «впливовий придворний <…> бачить тут своєрідну містерію», адже, «подібні за звучанням латинські слова *mysterium* (таїнство, таємниця) і *ministerium* (служіння) злилися в одне французьке слово *mistere* [містерія], але така омонімія не могла не призвести до ослаблення поняття таїнства в повсякденному слововжитку; усе означалося цим словом: єдиноріг, щити, манекен, що застосовувався під час Pas d'armes de la fontaine des pleurs». Відомі також середньовічні поеми з таким визначенням жанру, як «містерія у роді плачу» («Смерть герцога Філіпа, містерія у роді плачу»).

Хоча термін *містерія* стосовно театральних видовищ уперше зафіксовано 1402 р. (в грамоті короля Карла VI про привілеї паризькому «Братству Страстей»), однак в цей же час можна помітити й процес витіснення лексеми з ужитку.

Так, в Англії вистави і про Страсті Господні, і про святих мали назву *miracle play*, в Італії вони називалися — *Sacre Rappresentazione*, в Іспанії — *Auto Sacramentale*, в Німеччині — *Spiel*, що й спонукає сучасних авторів обумовлювати спосіб ужи-

вання слова у конкретному контексті. «Слово *містерія*, — писав С. Мокульський, — наприкінці середньовіччя втратило свій первісний точний зміст і почало вживатися в розширеному значенні. Відомо, наприклад, що під *mystéres mimes* розуміли живі картини не лише духовного, а й світського змісту, що часом ілюструють навіть античні або галантні алегоричні сюжети. Настільки ж розширене значення слово *mystére* має й у драматичних спектаклях, де воно додається часом до п'єс світських і комічних. Так, відомий поет початку XVII ст. Сент-Аман застосовує термін *mystére* до видовищ знаменитого фарсового тріо Бургундського Готелю: Gaultier, Guillaume et Turlupin Etalent leurs bourrus mystéres <…> Первісне значення слова *mystére* перестало відчуватися вже в другій половині XVI ст. і стало синонімом до слів *драма, спектакль, видовище*. У набагато ширшому значенні вживає слово *mystére* інший поет того самого часу, Матюрен Реньє. "Je tourne en raillerie un si facheux mystére", — говорить він, розповідаючи про незграбність слуги, що перекинув йому на штани страву із соусом. Тут *mystére* означає вже *драматичну подію* з тим відтінком, який має в нашій обивательській фразеології слово *трагедія* ("от трагедія!"). Надалі розмовна мова XVII ст. ще більше знецінює значення слова *mystére*, що означає вже просто *подію*, не обов'язково сумну. У такому значенні вживає це слово Мольєр».

Ще більше ускладнюють питання про жанрову природу містерії такі її різновиди, як *пасторальна містерія* (змістом якої є звістка про народження Христа, що її приносять ангели пастухам), *Hirtenspiele* (пастуша гра), *paginae pastorum* (пастуший педжент), *Schaferspiel* (пастуша гра) та ін.; на Піренейському півострові містерії взагалі називалися *пасторалями*.

Одне з найточніших визначень містерії середньовіччя й Ренесансу належить Я. Буркгардтові: «містерія — драматизована священна історія». На подібне визначення о. Олександра Шмемана спирається у дослідженні «Дійство і дія» російський театрознавець Б. Любимов: «містерія є релігійно-драматичним, ритуальним зображенням і відтворенням якогось міфу, якоїсь *драми порятунку*».

Ерік Бентлі характеризує містерію середньовіччя як твір, у якому «історію показано під кутом зору керівної ідеї — керівного ідеалу цивілізованого життя, притаманного цій добі, — і розглядається як драма в багатьох актах, але з певним початком (Творення), серединою дії (Гріхопадіння й Спокута) і кінцем (Страшний суд)».

Катерина Хамаза пропонує таку формулу містерійного сюжету: «Метасюжетом середньовічного театру є, по суті, *сценічна редакція* Божественного задуму: всеохопна, від Створення світу до Страшного суду в містерії або вкорочена до кількох епізодів Святого Письма або житійної літератури в компактніших драматичних формах міраклю й мораліте <…> Містерійний світ у своїй калейдоскопічності завершений, гармонійний і стабільний. Містерія не потребує героя, що обіцяє у процесі розгортання сюжету щось більше, ніж те, що він являв собою на початку дійства. Містерія — це світ персонажів, які відбулися у тій або іншій якості,

світ самостійних і самодостатніх образів <…> Думки й дії різних героїв містерії є результатом органічної, вільної узгодженості з великим задумом. На очах у глядачів грандіозна картина світобудови відтворюється зусиллями персонажів, які діють відповідно до індивідуально-неповторної ролі, написаної для них самим творцем, і усвідомлюють значення цієї ролі й свою в ній незамінність».

На думку Л. Софронової, містерія — «це театр однієї вистави й одного сюжету» (отже, не жанр, а ціла театральна система).

Народження жанру *містерії* зазвичай датується серединою XII — початком XIII століття, коли були написані «Воскресіння Спасителя», «Дійство про Зірку» (Officium Stellae, 1150), п'єси Гіларія про Денієля, Лазаря і Св. Миколая, англо-норманське «Дійство про Адама» («Jeu d'Adam», 1180–1200) та ін.

Інколи народження жанру датується 1345 р., коли було написано т. зв. *Провансальську містерію*, що складалася з великої кількості маленьких, не пов'язаних між собою епізодів, які завершувалися традиційним для міраклю чудом. 1448 роком датовано перший відомий текст містерії в Італії. Остаточно жанр формується в цілісних творах на кшталт французької «Містерії Страстей» («Le Mystére de la Passion») Арну Гребана, що була вельми популярною.

За іншими джерелами, першу французьку *мімічну містерію* було показано 1313 року з нагоди в'їзду до Парижа короля Філіпа IV Красивого.

Існує думка, що саме недраматична поема XIII ст. «Passion des jongleurs» («Страсті жонглерів») стала джерелом ранніх пасійних сценаріїв.

Повідомлення про новий жанр мають суперечливий характер, адже інколи одні й ті самі твори різні дослідники відносять в одному випадку до *літургійної драми*, а в іншому — до *містерій*, не розмежовуючи при цьому дійства, що відбувалися у храмі, і дійства, що розігрувалися на майдані. Підстави для цієї плутанини дала театральна практика, адже більшість релігійних видовищ не була жорстко прив'язана до одного простору, а зазвичай намагалася опанувати різні простори — храму, площі, вулиці, школи, приватного будинку. Саме ця ознака — переважання *простору храму* над *простором площі* або навпаки — визначила й ті узвичаєні терміни, якими описується гроно жанрів релігійного театру середньовіччя.

Тематично містерійну драматургію поділяють на три цикли: *старозавітний, новозавітний і апостольський*. *Старозавітний* мав своїм початком процесію пророків, *новозавітний* — постав на основі двох основних епізодів — народження й Воскресіння Христа, *апостольський* — розвинувся на основі сюжетів, запозичених із міраклів про святих.

На ранньому етапі існування містерія, ще не знайшовши оригінальної форми, подеколи являла своєрідне зібрання міраклів, коротких драматизованих легенд, лише механічно пов'язаних між собою. Найпопулярнішими серед біблійних сюжетів, які обиралися для містерій, були, крім сюжетів Нового Заповіту, т. зв. *Paradiesspiel* (дійство про Адама та Єву), сюжети про Каїна та Авеля, Давида й Голіафа та ін.

Попри канонічний характер Святого Письма, обробка біблійних сюжетів, яку здійснювали автори містерій, відзначалася доволі значною свободою та істотними жанровими й стильовими коливаннями.

Доволі легковажно виконувалися епізоди Донауешінгенських Страстей (1485), де Марія Магдалина зображувалася дамою напівсвіту, що грала в шахи з коханцем, доки в будинку Симона її не знайомили з вченням Христа, після чого, за ремаркою, вона «відсувала від себе шахівницю й довго тихо сиділа, охоплена жахом».

На початку XVI ст. з'являється навіть містерія про Марію Магдалину — «Mariae Magdalenae in gaudio» («Гра Марії Магдалини, що розважається») — так називає сцену з участю біблійної блудниці автор містерії з Ерлау.

У французькій містерії 1501 року Марія Магдалина разом зі служницями співала пісні, після чого вдягала на себе прикраси, чепурилася, розпитувала служниць, чи личить їй модний головний убір, а потім наказувала бризкати на себе парфумами; дізнавшись про Христа, вона жваво цікавилася його зовнішністю й, отримавши відповідь, повідомляла про своє рішення зачарувати його своїми принадами.

У французькій «Містерії Страстей» Жана Мішеля також чимала увага приділялася спробам Марії Магдалини спокусити Христа.

В «Арраських страстях» (La Passion d'Arras) на кін виведено розгорнуту сцену Магдалини, в якій та обговорювала зі своїми служницями Пасифеєю й Перусиною новомодне вбрання й прикраси, якими сподівалася зваблювати чоловіків.

В Альсфельдській містерії початку XVI ст. поряд з канонічними сценами (Створення світу, пророки, вхід у Єрусалим та ін.) була низка звабливих сцен: світське життя Марії Магдалини та її каяття; життя Ірода у придворній суєті й чуттєвих утіхах; принадний танець живота Саломеї, що співала звабливу пісню; Сатана, який був убраний у жіночий одяг і зненацька різко скидав із себе одяг-маску; вакханалія кумедних чортенят, які кружляли в шаленому танку навколо Іродових жінок, а потім перепроваджували їх до Пекла, де пригощали смолою й сіркою та ін.

Поряд із цим з'явилися й алегоричні персонажі, що виконували політичну функцію (приміром, Церква й Синагога — остання була на сцені протягом упродовж вистави і як проводирка юдеїв підбурювала їх на ганебні вчинки; саме вона вимагала, щоб юдеї засудили Ісуса). Кожне катування (глузування, удари, виривання волосся, опльовування) зазвичай повторювалося тричі; мучителі витончувалися у своїх професійних прийомах, доки спотвореному Ісусові не одягали на голову терновий вінок. У сцені розп'яття солдати використовували тупі цвяхи, розводячи діри в різні боки якомога ширше, щоб тіло мученика мало вигляд якнайвідразливіший. Зображуючи покалічені ноги або рани, обов'язково показували кров. Розгорнуто показувалося самогубство Юди, який разом із Вельзевулом транспортувався до Пекла за допомогою машинерії. Використовувалися також механізми для демонстрації розп'яття, сходу й заходу сонця, Воскресіння мертвих тощо.

Композиція містерії являє, за словами Олексія Веселовського, тип розгорнутої *священно-історичної хроніки*, кожна з частин якої може виконуватися як самостійна п’єса, адже окремі частини містерії зазвичай дуже слабко поєднані загальним ланцюгом. Саме тому цей тип *колективної містерії* так легко розшаровується на окремі жанрові різновиди.

Містерія, однак, істотно відрізняється від інших жанрів релігійного театру середньовіччя тим, що основна дія цього монументального видовища відбувається поза церквою й охоплює не лише подію свята, а й інші релігійні і політичні сюжети, включаючи комічні сценки тощо.

Розрахована на масового глядача, містерія була частиною міських урочистостей, що влаштовувалися під час релігійних свят, а тому й виклад подій Святого Письма здійснювався в ній не латиною, а національними мовами.

По сусідських містах і поселеннях роз’їжджали ряджені вершники й оголошували, де й коли відбудеться святковий ярмарок і які саме розваги влаштовуватимуться для його відвідувачів.

Як засіб для залучення до міста сільського населення й відвідувачів з інших міст містерію з плином часу було перенесено на зручніший час — літні місяці, а саме видовище перетворилося на потужне знаряддя пропаганди. Цим і пояснюється той факт, що більшість містерій улаштовувалася за кошти міських муніципалітетів, які охоче покривали витрати на влаштування видовищ.

Інколи витрати на організацію видовища несла не лише міська влада, а й духівництво і монастирі (останні позичали гроші муніципалітетові). У Франції та Нідерландах міська влада асигнувала фонд на призи для переможців змагань театральних і літературних гуртків, виступи яких приурочувалися до показу містерій.

Зазвичай витрати на видовище перевищували прибутки (як у місті Монсі, де 1501 р. витрати перевищили прибутки на дев’ятсот сорок три ліври), але, оскільки містерія тривала вісім днів і залучала масу відвідувачів з інших міст, пожвавлення торгівлі з надлишком надолужувало витрати на організацію театрального видовища. Особливий указ, виданий у тому ж місті Монсі, надавав на час влаштування містерії право недоторканості усім боржникам міста, гарантуючи їм вільне повернення, тобто поширював на містерію ті самі пільги, що надавалися й для пожвавлення торгівлі на ярмарках. В інших містах серед городян, що не брали участі у виставі, організовувалася позика; інколи витрати покладалися на заможні верстви населення; якщо зібраних коштів не вистачало, місто надавало організаторам безповоротну субсидію.

У містерійних виставах брали участь сотні виконавців. Так, у деяких апостольських містеріях, які тривали дев’ять днів, брало участь близько п’ятисот виконавців. Це були змагання ремісничих цехів, кожний з яких мав свій самостійний епізод у спільному видовищі. Приміром, у містерії, що була показана в місті Йорку, сорок дев’ять міських організацій отримали по епізоду — з таким розрахунком,

щоб кожен цех міг продемонструвати свою продукцію. Епізод з Ноєвим ковчегом готували корабельники, Всесвітній потоп — рибалки й моряки, Таємну вечерю — пекарі, Вознесіння — кравці, Омовіння ніг — водовози, Поклоніння волхвів — ювеліри, Вигнання з Раю — зброярі (ангели зі зброєю в руках виганяли з Раю Адама та Єву).

Підготовку й показ вистав здійснювали члени ремісничих гільдій, учні монастирських шкіл, студентство, духівництво. Однак уже 1264 року, беручи до уваги зростання популярності монументальної форми, у Римі було здійснено й першу спробу її монополізації — створено театр братства *Гонфалоне* (*Gonfalone* — прапор, корогва) для показу в Колізеї саме містерій. Майже одночасно постало в Тревізо Товариство «de'Battuti», яке спеціалізувалося на містеріях Благовіщення.

У другій половині XV ст. в Голландії постали *камери риторів* (*rederijkkamers*), які виставляли містерії і влаштовували змагання, що мали назву *ланд-ювели* (*land-juwelen* — скарбниця країни) — публічні турніри просто неба й диспути. Лише в Амстердамі було двадцять вісім таких камер.

Згодом подібні братства з'явилися у Франції, Німеччині й Англії, де в ролі організаторів містерій виступали братства вільних каменярів — *масони*. Ритуали посвячення в таїнства (*mystery*) ремесла влаштовували цехи й *гільдії ремісників* — ці вистави у складі містерійного циклу виокремилися у *craft cycle — ремісничий цикл*. Монументальні ритуали входження на посаду влаштовували правителі міст.

Найвідоміше серед театральних братств Франції — «Братство Страстей» у Парижі (Confrérie de la Passion) — 4 грудня 1402 року отримало від Карла VI монопольне право на виконання у столиці «містерій, міраклів та інших релігійних п'єс». Майже від самого початку свого існування «Братство» мало власне приміщення — Hopital de la Trinite, в якому здійснювало показ *мімічних містерій* (*mystéres mimes*) з нагоди різноманітних королівських виїздів тощо.

Наприкінці XVI ст. містерія істотно змінилася, про що свідчить уривок зі звернених до Генриха III «Скарг королеві» (1588): «На цьому місці відбуваються численні збіговиська, що суперечать жіночій честі й скромності. Споруджують на помостах вівтарі з хрестами й прикрасами церковними і виставляють там на посміховище духовних осіб у безсоромних фарсах, начебто вони роблять таїнство Вінчання. Розспівують на церковний лад з Євангелія, шукають у ньому веселого слова і, знайшовши, глумляться. І немає того фарсу, що не був би нижчим, бруднішим і непристойнішим. І от, Сір, така погань у Вас здобула заступництво; адже Ви дали їм дозвіл на те, щоб і далі діяло зло, яке почалося раніше за Ваше царювання…» Незважаючи на «скарги», привілей було скасовано лише до 1677 року, й усякий раз, коли якась трупа мала намір показати виставу, вона мусила платити за це «Братству».

З середини XVI ст. «Братство» розігрувало видовище «Дії святих апостолів» упродовж усього *театрального сезону*, який тривав сім місяців. Проте 17 листопада 1548 року паризький парламент оприлюднив указ, яким заборонив «Брат-

ству» показ містерій. Причому заборона відбулася саме того року, коли «Братство» знайшло притулок у Бургундському Отелі, в якому на власні кошти спорудило зал для театральних вистав. Паризький прокурор у своєму доносі до парламенту писав про «Братство»: «Цей дрібний люд — усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою — на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати "Дії святих апостолів", додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці — непристойні фарси. Їхня гра тривала шість-сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глузуванню».

Перш ніж виставити містерію, її ініціатори зверталися по дозвіл до міської влади. Пройшовши попередній відбір, тексти містерій розглядалися єпископами або міськими магістратами, після чого отримували дозвіл на влаштування вистави і рекламу про місце й час її показу (коли надавався дозвіл на виставу, у рукописі містерії ставили так званий *дозвіл на гру — licentia ludendi*, що визначав умови й місце показу містерії). Якщо виставу влаштовували без дозволу влади, порушників карали тюремним ув'язненням або штрафом.

За кілька днів до показу містерії відбувалася урочиста процесія всіх учасників, одягнених у костюми зображуваних персонажів (*monstre* — демонстрація; словосполучення *monstra larvarum* означало *гру в масках*).

Процесія прямувала вулицями міста в строкатих, ошатних костюмах, це було ніби першим актом свята, що тривало зазвичай кілька днів.

Так, у місті Романсі 1509 р. перед містерією було показано *monstre*, який вразив сучасників неймовірною розкішшю костюмів з оксамиту, шовку, атласу й парчі, вартість яких становила близько ста тисяч талерів.

1536 року в місті Бурже навіть «злиденні» вийшли в шовках і оксамиті. Цю «суперечність» намагалися подолати автори вистави, котрі в ремарках вимагали, щоб кожен був убраний відповідно до майнового стану персонажа, але замовника, очевидно, цікавила не стільки достовірність показуваних подій, скільки можливість продемонструвати власну заможність.

В урочистих процесіях брали участь дівчата й маленькі діти, міські радники й цехові старшини, ченці й священики, міська варта й муніципальні чиновники, купецькі гільдії й ремісничі цехи. На руках носили величезну ляльку Диявола, з ніздрів та вух якого виривалося полум'я. Повільно рухався візок з живими картинами на біблійні сюжети; навколо бігали ряджені з ведмедями, мавпами та собаками. Інколи в процесії можна було побачити ведмедя, що грав на клавесині, святого Августина, що виступав на ходулях і читав проповіді.

У книзі видатків організаторів «Містерії Страстей» у Монсі (1501) є запис, який свідчить про *рекламну кампанію*, що здійснювалася упродовж усіх днів показу містерії: «Жанові де Тіану, сукноробові, за наймання його коня протягом восьми днів показу згаданої містерії, який був переданий Годефруа Ле-Руа, щоб він скликав народ сурмою на перехрестях згаданого міста протягом восьми днів показу згаданої

містерії, по шість су на день, всього сорок вісім су. Сірові Жану Бушарові, живописцеві, за виготовлення шести написів, які були укріплені на шести брамах міста, щоб сповіщати про день, обраний для показу згаданої містерії, дванадцять су».

Інколи міська влада обмежувала відвідування містерій. Так, магістрат міста Монса заборонив вхід на площу, де йшла містерія, «дітям до дванадцяти років без супроводу дорослих», «старим немічним людям і вагітним жінкам», а також встановив нічну варту для охорони декорацій і призначив охорону для чергування при міській раді; до дев'ятої години ранку нікого не пропускали на площу, і лише з появою збирачів, що стягували платню з глядачів, площа відкривалася для народу.

У день показу містерії глядачі вдосвіта займали місця на помостах, спеціально зведених на міській площі. Виконавці, беручи до уваги відсутність завіси та інших елементів одягу сцени, сідали на лавах, на авансцені, і чекали знаку до початку видовища. Нарешті з'являвся автор або організатор вистави й читав пролог, у якому розповідав про події, що були покладені в основу містерії. Після цього він хвалив Бога, міську владу й пропонував акторам розпочинати дію. Так, у французькій «Містерії Страстей» він казав виконавцеві ролі Івана: «Іване, виходьте наперед і розпочинайте свою промову». У французькій «Містерії Старого Заповіту» у пролозі до глядачів звертався сам Бог, який урочисто оголошував, що, маючи намір продемонструвати свою могутність, покаже сьогодні свої чудеса. І починав творити: небо, чотири стихії (вогонь, повітря, воду й землю), ангелів тощо. В Альсфельдській містерії кожний із трьох днів обрамлявся вступом і висновком глашатая (який іменувався в ті часи давнім словом *Der Proclamator*). Інколи *живі картини* коментували священики-ведучі, герольд, вісник, *le meneur du jeu* або *praecursor*, що зумовлювалося необхідністю пояснювати зміст містерій.

Показ містерії тривав увесь день — доки виконувалася завершена частина. Перерви оголошувалися за кожні три-чотири години, але публіка не залишала своїх місць, побоюючись їх втратити. В антрактах для глядачів грали музичні ансамблі, торговці продавали різноманітні страви. Завершувався день епілогом, в якому розповідалося про події, що були показані, й ті, що будуть показані наступного дня.

Особливості виконання містерії визначалися передусім самою формою сценічного майданчика, який мав три варіанти: *пересувний, кільцевий і альтанковий* (пересувні вози, арена, прямокутна сцена). Окремі епізоди містерії показувалися на *педжентах* (*pageant*), *шибеницях* (*scaffolds*) або *платформах* — фургонах з високими майданчиками, відкритими з усіх боків. До виходу на майданчик актори ховалися під помостом. Показавши певний епізод містерії, педжент переїздив на сусідню площу, а на його місце приїздив інший фургон з наступним епізодом. І так тривало доти, доки усі педженти не проходили через кожну площу.

Архідиякон Роберт Роджерс (друга половина XVI ст.) залишив такий опис педжентів: «Виконувалися ці п'єси у такий спосіб: кожна гільдія мала свій педжент, що являв собою високий поміст на чотирьох колесах з верхнім і нижнім ярусами;

у нижньому виконавці вдягалися, а грали у верхньому, відкритому з усіх боків, таким чином, щоб усі глядачі могли їх бачити й чути. Місця, де вони грали, знаходилися на кожній вулиці. Вони починали спершу в Аббейгет, і після того, як перший педжент відіграв свою частину, він пересувався на велике перехрестя перед будинком мера, а потім їхав далі, по всіх вулицях, таким чином, щоб на кожній вулиці виконувався педжент, доки всі вони не переграли в призначений день; коли ж усе підходило до кінця, з вулиці до вулиці передавався наказ про те, що вони можуть сходитися в тім місці, відкіля вони починали свої виступи. Так по усіх вулицях проходили педженти, увесь час граючи одночасно».

У документі 1656 року наведено такий опис: «Ці педженти, що демонструються з урочистістю й благоговінням братчиками цього монастиря, мали для кількох сцен дуже великі й високі театри, поміщені на колесах і перевезені для зручності глядачів в усі головні частини міста. Змістом видовища була розповідь з Нового Заповіту, викладена у віршах давньоанглійською мовою».

Подібні до педжентів візки використовувалися й в іспанському театрі XVII ст., де основна сцена була з'єднана з пристосованими до безлічі трансформацій особливими платформами або візками (*medio carro або carro*), які під'їжджали впритул до сцени, демонструючи перетворення, польоти, картини чарівних садів і морських просторів, крилатих драконів, башти, що провалювалися крізь землю, рух небесних світил, перетворення палацу на велетенську тварину тощо.

Поширенішою була кільцева система оформлення — *амфітеатр*, який використовувався й під час показу мораліте.

Але найпопулярнішою була система альтанок, розташована на одному майданчику й звернена до глядача фронтально. Кількість місць дії при цьому доходила до двадцяти. Самі майданчики, на яких встановлювалися альтанки, у середньому мали двадцять метрів завдовжки й п'ять завширшки. Інколи глядачі переходили від одного майданчика до іншого. Так, у франкфуртській містерії 1350 р., котра по закінченні короткого прологу зображувалися хрестини Ісуса й розповідалося уся його історія до Вознесіння, акцент робився на чудесних діяннях Христа, а саме на шести чудесних зціленнях. Юдеї висміювали християнське віровчення й паплюжили Ісуса як чарівника-шарлатана. Кожне чудо здійснювалося на новому місці дії (*Loca*) — у відкритих альтанках (*палац Ірода, будинок Симона, палац Пилата* та ін.), між якими ходив Христос. Інколи містерії розігрувалися в римському Колізеї та інших давніх театрально-циркових будівлях, де споруджували окремі ложі.

Найпопулярнішими серед містерійних атракціонів були «Вознесіння Христа», вбивства, тортури, ріки крові, піротехнічні ефекти тощо. Райська обитель, Пекло, знаряддя тортур, казани, вогні, дими, паща дракона обставлялися з багатим розмахом. Розташований на колісниці Рай міг перетворюватися на дерево-фонтан, що символізувало і дерево життя, і райське джерело — це була свого роду емблема золотої доби, отже, чого завгодно.

Поступово тексти містерій почали наповнюватися побутовими сценками, у яких діяли торговки й торгівці, шахраї та інші типові персонажі тогочасного міста, а самі містерійні події отримали яскраве вирішення. Приміром, в одній з англійських містерій всесвітній потоп перетворився на яскраву побутову картину, в якій праведник Ной, прабатько нового людства, перетворився на моряка, котрий готував свій ковчег до подорожі, тоді як його лайлива дружина пручалася й чинила опір, бо не бажала залишати свій дім, майно і лізти до якоїсь *шкарлупи* (себто ковчега). Лише взявши до рук палицю, Ной знаходив переконливі аргументи для дружини, і вона погоджувалася плисти разом із ним.

Усіма сценічними чудесами в містерії управляли спеціально призначені творчі керівники, згадки про яких з'являються майже одночасно із народженням самого метажанру. У Франції їх називали *conducteurs du jeu* (керівник гри), *conducteur des secrets* (керівники секретів, творці див або сценічних чудес, декоратори, машиністи сцени) або *суперінтендант*. У Німеччині *режисерські примірники* містерій (*Dirigierrolle*) створювалися *шпільрегентами* (*spielregent*) — керівниками гри, котрі навіть давали їх напрокат іншим монастирям і приходам. В Іспанії ці примірники називалися *консуетас* (*consuetas*). Зберігся *режисерський примірник* шпільрегента, під керівництвом якого 1350 р. виставлено франкфуртську містерію. Примірник являє собою два сувої завдовжки у чотири з половиною метри з нанесеними червоним чорнилом *режисерськими вказівками* латиною. У Мадриді за підготовкою *ауто* спостерігав столичний *корехідор* або його заступник і двоє рехідорів, а верховну владу представляв член Ради Кастилії, іменований *комісаром, суперінтендантом або протектором*, який створював *режисерський примірник* і мусив забезпечити попередній *перегляд* видовища.

Організатор і творчий керівник містерії заздалегідь добирав виконавців і навчав їх, інколи впродовж тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 р. в місті Монсі було проведено сорок вісім репетицій. Керівник гри під час дії залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантії й у високому капелюсі; в одній руці у нього була книга, в іншій — указка, якою він, неначе диригент, указував виконавцеві, що починається його роль.

Серед авторів і організаторів вистав тирольської групи відомі прізвища вчителя латини й музиканта Бенедикта Дебса й художника Вигіла Рабера (в 1514 р. він здійснив постановку однієї з найбільших містерій, в якій уперше поруч з чоловіками виступили й жінки). В одній з містерій Дебс грав Спасителя, а Рабер — Юду.

У Люцерні творчими керівниками видовищ було троє міських переписувачів — Ганс Залат, Захарія Блетц і Реневарт Кізат. Останній, одержавши місце міського переписувача, одночасно став шпільрегентом Великодніх ігор. У *режисерській експлікації* він виклав свої вимоги до виконавців: «Люципер мусить мати розкішний, лютий і гордий вигляд. Чорти мають бути сильними чоловіками, уміти кричати, немов чибіси, й робити дивовижні стрибки. Дочка Ірода повинна володіти

мистецтвом іноземного танцю. Ролі ангелів мають виконувати чотирнадцятилітні хлопчики з ніжними голосами, роль Пресвятої Діви Марії — молодий священик або хлопчик з належною статурою, ніжним голосом, скромними жестами й бездоганним поводженням». Роль Ісуса-дитини «виконувало» однорічне немовля.

Завдяки церковній традиції тексти багатьох містерій, що були здебільшого *режисерськими примірниками*, збереглися й донині. За *режисерськими примірниками*, які містили початкові й фінальні репліки виконавців із *режисерськими* ремарками, керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою торкався тих акторів, яким слід вступати в дію.

Одній особі важко було організувати складне масове видовище, тому обов'язки керівника розподілялися між кількома особами. Так, угода між виконавцями містерії у Валансьєні (1547) розподіляла організаційну роботу між тринадцятьма суперінтендантами, з яких один брав на себе відповідальність за трибуни для глядачів і обладнання площі для гри, іншому доручалися репетиції з виконавцями ролей, третьому — музичне оформлення вистави, трюки тощо, четвертому — обробка тексту, переписування й розподіл ролей; далі — організація частування гостей і влаштування бенкетів, збереження порядку в місті у дні показу містерій, охорона декорацій та ін. Так постала низка посад, до завдань яких входила організація видовищ: *комісари, conducteurs du jeu, conducteurs des secrets, суперінтенданти, pageant master* (майстер педжента), *ordinary* (координатори видовищ, приурочених до свята Corpus Christi), *le maitre des secrets* або *des feintes* (щось на кшталт машиністів сцени), *spielordner i dirigierrollen, spielregent i regisseur* та ін.

Роль перших *режисерів* стає ще помітнішою у зв'язку з впровадженням нових постановочних засобів і атракціонів. Так, у середньовічній «Містерії Різдва Христового» з'явився *автомат* — зображення Діви Марії, що схиляла голову й простягала руки. Відтоді вистави містерійних ляльок, що рухалися за допомогою ниток, розвинулися в самостійний вид мистецтва, а самі ляльки отримали назву маріонеток — маленьких дів *Марій,* від *Marion, Marionnette*. Використовувався в містерії й інший ілюзіон, відомий під назвою «Відсічення голови Святого Іоана Хрестителя». У французькій «Містерії Старого Заповіту» текст ряснів ремарками: «тоді відкидає якомога далі Люципера й ангелів униз», «непомітно кинути в небо малих пташок і пустити по землі качок, лелек та інших птахів з усякими дивовижними тваринами, яких тільки можна буде знайти», «ангели співають мелодійно, наскільки це можливо» тощо. Ефектно обставлялися чудеса — в басейнах плескалася риба, на небі з'являлося одразу чотири світила, планети й зірки. У «Miracle de st. Denis» святий ішов зі сцени, несучи в руках свою відсічену голову, а у «Martyre de st. Paul» голова мученика тричі зіскакувала з плечей.

Разом з *режисером* усіма цими *дивами* опікувався художник — так, починаючи з 1530 р. в Амбуазі згадується ім'я італійського майстра Андре, який здійснював оформлення містерій і мораліте з нагоди в'їзду в місто Елеонори Австрійської.

Музичну частину містерій становили *інтермедії* або *хори*, не пов'язані безпосередньо з дією (як у відомому фрагменті з «Ludus Danielis», показ якого було здійснено 25 грудня 1230 р. і в якому були речитатив і хор ангелів у супроводі музичних інструментів). Виконавці виступали під звуки сурм, ріжків, арф, барабанів та інших гучних інструментів.

Костюми виконавців наслідували іконопис: Бог зображувався із сивою бородою, ангели у білому вбранні тощо. В англійській містерії «The Old and New Testament» Адам і Єва у першій сцені з'являлися оголеними, але у наступній сцені прикривалися фіговими листочками. Пилат інколи з'являвся у костюмі сарацина з турецьким ятаганом. За необхідності в містеріях використовувалися перуки й маски.

Саме від містерій пішов звичай виставляти новорічну ялинку, що, прикрашена яблуками, була основним елементом декорацій сцени у Раю.

Неабияке значення для розуміння природи священних ігор має характер джерел, які повідомляють про показ цих видовищ. Передусім це хроніки міст, які фіксують виконання містерій — і не одним рядком, але розгорнутими парадно-монументальними номінаціями огляду й показу збройних сил, що мали імпонувати глядачеві: так, у «Містерії Старого Заповіту» XV ст. офіцери Навуходоносора під час огляду, перелічуючи озброєння, називають сорок три види зброї; у містерії «Мучеництво святого Кантена» кінця XV ст. начальник римського війська наводить перелік сорока п'яти видів зброї, а також перелік дієслів, які виражають різні тілесні покарання — їх спалять на вогнищі, понівечать, четвертують, розірвуть на частини тощо. Така деталізація описів і схильність до ампліфікації, тобто нанизування синонімічних явищ, свідчить про увагу до цих громадських акцій і бажання піднести їх значення.

У «Грі про Адама» («Jeu d'Adam», 1180–1200), яку інколи називають *різдвяною грою, літургійною драмою, напівлітургійною драмою, ранньою містерією* або просто *містерією*, наводиться такий опис: «Рай улаштований на узвишші; він оточений огорожею й обвішаний шовковими тканинами настільки, щоб знизу можна було бачити людей, що перебувають у Раю. Він увесь вкритий запашними квітами й чагарниками; у ньому мають бути й різні дерева з плодами на них, щоб це місце здавалося якомога приємнішим. Потім повинен прийти Вседержитель і біля нього стануть Адам і Єва. Адам повинен бути одягнений у червону туніку, а Єва — у білий шовковий одяг, і обоє нехай стоять біля Істоти (тобто актора, що виконує роль Творця); Адам, однак, має бути ближче і дивитися прямо, а Єва — стояти, трохи схиливши голову; Адам має бути добре підготовлений і знати, коли йому слід відповідати, щоб він, відповідаючи, не поспішав і не спізнювався. І не лише він, але й усі дійові особи повинні бути підготовлені так, щоб говорити вчасно й робити рухи, що відповідають тому, про що вони говорять, і у віршах не додавати й не зменшувати жодного складу, але усе вимовляти твердо, висловлюючи по черзі те, що їм слід сказати. Коли ж будуть згадувати про Рай,

вони повинні дивитися на нього й руками на нього вказувати. Потім починається читання: "Спочатку створив Бог небо і землю…" По закінченні читання хор співає: "Створив Господь Бог…" По закінченні співу Істота каже: "Адам!", а той відповідає: "Господь!"».

«Містерія Страстей», показ якої здійснено 1437 р. у Меці, спиралася не лише на Святе Письмо, а й на *історичні хроніки* Флавія, на матеріалі яких відтворювалася історія покари, яка була наслана на юдеїв за муки Спасителя. Тут було показано історію захоплення Єрусалима військами Веспасіана, сцени облоги, римський табір та імператорський двір. Сатана таємно розпалював ворожнечу між юдеями, штовхаючи їх до загибелі, й брав участь у завоюванні міста. Постаті Тиберія, Веспасіана, Гальби, Сенеки та інших оточувалися натовпом воїнів і придворних.

Найперший твір італійського або, власне, флорентійського різновиду містерії — жанру *Sacre Rapprezentatione* — датується 1448 роком, коли було написано «Дійство про Авраама та Ісака» Фео Белькарі. Ці священні видовища, подібні до французьких містерій та іспанських *auto sacramentales*, являли собою сценічні дійства, що висвітлювали таїнство віри, відтворювали сцени Старого або Нового Заповіту, розповідали християнські легенди.

«Поєднані з двома основними святами християнства, Різдвом і Пасхою, а також із днем святого покровителя, — пише Жорж Дюбі, — незліченні *Sacre Rappresentazioni* (священні вистави) в італійських братствах розігрувалися як реальні картини, які потроху оживали і впліталися в процесії, вони влаштовувалися як сценічні ігри, збагачувалися діалогом, музикою, поставленою декорацією. Щоправда, це були приватні акції для показу лише членам релігійного братства».

На відміну від німецьких і французьких містерій показ *Sacre Rapprezentatione* здійснювався на великому кам'яному помості посеред церкви. Над вівтарем влаштовувалося щось на кшталт верхньої сцени, де прикріплювали небеса. Там, на троні, сидів Бог-Отець, а поряд з ним на хмарах — ангели. Від верхньої сцени вниз, до помосту, що зображував Землю, протягувалися канати, тримаючись за які, на Землю спускався ангел.

Попри те, що тексти *священних видовищ* намагалися канонізувати, 1480 року відбулася істотна видозміна жанру. Коли кардинал Франческо Гонзаго, перебуваючи у Флоренції, звернувся до Лоренцо Медичі з проханням вказати йому поета, здатного написати текст для урочистого видовища у Мантуї, Медичі порекомендував йому Анджело Поліціано, який вже встиг здобути прихильність могутньої сім'ї завдяки панегіричній поемі «Станси про турнір», в якій прославляв лицарські подвиги Джуліано Медичі. Отримавши замовлення від кардинала Гонзаго, Поліціано за два дні створив віршовану драму «Історія про Орфея» («La favola di Orfeo»), основу якої запозичив від *священних видовищ* (*Le Rappresentazioni Sacre*). Вистава здобула популярність і тривалий час була взірцем для наслідування. 1489 р. Лоренцо Медичі й сам написав п'єсу «Святий Іоан і Павло».

У середині XVI ст. в Італії виникає ще одна форма Біблійного театру, похідна від містерії — *ораторія*.

В Англії, де містерія стала основним жанром середньовічної драми, відомо чотири цикли п’єс, які виставлялись у містах Честері, Йорку, Вейкфілді й Ковентрі. Зазвичай п’єси писали священики або ченці, які упродовж кількох десятиліть створили цикл п’єс, кожна з яких ґрунтувалися на якомусь самостійному епізоді зі Святого Письма.

Найдавніший з циклів, Йоркський, створили у середині XIV ст. члени гільдій, його санкціонувала до показу міська влада. Цикл містив п’ятдесят сім окремих п’єс, з яких збереглося сорок вісім. Цикл виставлявся до Свята Тіла Господнього.

У Вейкфілдському циклі було тридцять два епізоди, у Честерському циклі — двадцять п’ять, у циклі Ковентрі — сорок два.

Показ містерій здійснювався у колі земляного амфітеатру, де розташовувалися окремі місця дії — *Celum* (Небо), *Tortores* (Темниця), *Infernum* (Пекло), *Pilatus* (Пилат) тощо. Ролі виконували самі ремісники, отримуючи компенсацію від міської влади за час виробничого простою.

У кошторисі витрат на підготовку містерії в Ковентрі, що зберігся до нашого часу, записано: «Ось витрати на першу репетицію наших акторів на Великодньому тижні. По-перше, на хліб — чотири пенси, на ель — вісім пенсів, на кухню — тринадцять пенсів, на оцет — один пенні».

Виконавці отримували гонорар. Так, у книзі витрат Ковентрі зазначено: «По-перше, Богові — два шилінги, ще Кайяфі — три шилінги і чотири пенси, ще Іродові — три шилінги і чотири пенси, ще Дияволові та Юді — по вісімнадцять пенсів, п’ять шилінгів — трьом врятованим душам, п’ять шилінгів — трьом заблудлим душам, двом хробакам, що підточують совість, — шістнадцять пенсів».

Коли містерія була готовою до показу, здійснювалися заходи, спрямовані на забезпечення в місті порядку й точного виконання програми. Так, міська рада Йорка видала 1415 р. розпорядження, за яким особам, озброєним мечем, заборонялося в день показу видовища вештатися вулицями міста. Тим часом усе місто перетворювалося на величезний театр, в якому розігрувалася одна грандіозна п’єса, що складалася з півсотні епізодів, у яких змальовувалася історія від Створення світу до Страшного суду.

Як і в інших країнах Європи, в Англії містерію заборонили у XVI ст., після чого актори почали шукати заступників серед знаті. Останню відому містерію в Честері показано 1575 року.

Порівнюючи тексти тодішніх містерій з релігійними проповідями, Вольтер писав, що містерії набагато пристойніші за проповіді (хоча генеральний прокурор, який заборонив показ містерій у Парижі, вважав, що навпаки — «проповіді пристойніші за містерії»). Однак указ, яким було заборонено показ містерій, означав не смерть жанру, а навпаки — його істотну видозміну.

В Україні у жанрі містерії написано такі твори — одна з найдавніших пам'яток української драматургії — анонімний «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про страждання Христові», 1670) і Великодня містерія «Царство натуры людской прелестію разоренное, благодатію же Христа паки составленное и венчанное смутным же действом в Киевских Афинах <…> от благородных российских младенцов извещенное» (1698), відома лише за уривком, в якому розповідається про створення людини, її гріхопадіння і вигнання з Раю, а також про вихід юдеїв з єгипетської неволі. Дійовими особами виступають алегоричні постаті, які борються за Натуру Людську, — Всемогуща Сила, Віра, Надежда, Милость і ангели, а з іншого боку — Люципер та його вірні слуги — Злость, Прелесть, Гордость, Смерть. Події відбуваються на небі, на землі, в Раю й у Пеклі. Дійові особи: Натура Людская, Люципер, Михаїл, Аггел противний, Аггел добри, Всемогущая Сила, Роскошь, Злост, Прелесть, Воля, Глас с неба, Гнів Божий, Милосердие, Істина, Суд, Скарга Гніва Божия, Херувим, Плач, Неволя, Отчаяние, Віра, Надежда, Хор, Смерть, Пиха. Попри відсутність повного тексту п'єси та інформації щодо обставин її виконання, дослідники упевнено відносять цей твір до *Великодніх містерій*. ► АУТО САКРАМЕНТАЛЬ, ДРАМА РІЗДВЯНА, ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ

МІТІЮКІ — у японському театрі (Дзьорурі, Кабукі і Ноо) — традиційна частина вистави, сцена подорожі героїв. ► ТЕАТР ДЗЬОРУРІ, ТЕАТР КАБУКІ, ТЕАТР НОО

МІФ (грец. *mythos* — слово, переказ, оповідь, байка) — у «Поетиці» Аристотеля — одна з шістьох обов'язкових частин трагедії. Інколи слово *mythos* перекладається як *фабула* (через те, що міф у перекладі латиною й буде *фабула*; саме таку назву — *фабула* — мають основні жанри давньоримського театру — *fabula palliata, fabula praetextata, fabula togata*).

У сучасній культурології міф інтерпретується як «оповідання про божественних істот, в існування яких народ вірить» (В. Пропп) або *«взірцева модель», «виклад священної історії, тобто головної події, що сталася на початку часу, ab initio»* (М. Еліаде). Саме в такому сенсі говорив Лесь Курбас про «міф пролетаріату, як певну культурну єдність», адже «історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями».

Представники різних шкіл і теорій, спираючись на ідеї ритуалізму і функціоналізму, символізму й аналітичної психології, структуралізму і ритуального міфологізму, по-різному інтерпретують поняття *міф*, що й спричинює врешті те, що в другій половині XX ст. у терміна *міф* з'являється низка значень: ілюзія і відверта брехня, брехлива пропаганда і повір'я, забобонна віра й умовність, сакралізований і догматичний вияв соціальних звичаїв і цінностей або взагалі будь-яке судження, що не спирається на досвід і не витримує наукової перевірки (А. Сові); це «істина — недосконала, однобічна, перемішана <…> з плодами уяви» (Бенедетто Кроче); це інструмент політичної демагогії, що надає певній ідеології більш органічного вигляду (Ролан Барт) та ін. Відтак і питання про те, «яким чином про-

дукуються міфи», ототожнюється, а то й витісняється іншим — «яким способом здійснюється маніпуляція суспільною свідомістю» (Карл Мангайм).

Серж Московичі вважає, що в певному контексті слова *ідея, ідеологія, світогляд, міф, інформація* описують одне й те саме явище.

Міф, — пише Мирослав Попович, — це «священна, сакральна історія, тобто він розповідає про сакральні події і не вимагає ні підтверджень, ні пояснень — навпаки, все пояснюється через міф і *підтверджується*, якщо збігається з міфом»; крім того, «міфи є історичними оповідями, тобто сприймаються як правда, як знання про те, що було в минулому насправді; міфи формулюють зразки і норми поведінки для тих, хто в них вірить; міфи виконуються разом з ритуалами, відтак учасники ритуальних дійств переживають міф щоразу як повторення тих подій, про які в ньому розповідається».

За О. Лосєвим, міф — це *священна історія*; це у словах подана чудесна особистісна історія, міф є дивом і може існувати поза всякою релігією (приміром, у науці і мистецтві). Абсолютна міфологія завжди є релігією; богослов'я — це релігійна наука; обряд — релігійна поведінка; міфологія — релігійна поезія і мистецтво.

За визначенням Дені де Ружмона, міф — це «символічна історія, що є спільним знаменником більшої або меншої кількості аналогічних ситуацій і в межах даної національної, релігійної чи культурної спільноти виконує регулятивну функцію, тобто визначає правила поведінки».

Серед багатьох теорій міфу особливої уваги заслуговує концепція К. Леві-Стросса, який вивчав міф у контексті обміну і комунікацій, що підпорядковуються певним правилам та ін. Певною мірою ідейним продовжувачем цього підходу можна вважати Жана Бодріяра («Символічний обмін і смерть», 1976), який, виклавши основні ідеї символічного обміну, визначив стадії, що їх проходить знак: відображення якоїсь глибинної реальності; маскування і збочення цієї реальності; маскування відсутності усякої глибинної реальності; втрата зв'язку з реальністю, перехід з рівня видимості на рівень симуляції. Симуляція, за Бодріяром, видаючи відсутність за присутність, одночасно змішує реальне і уявне. Визнаючи симуляцію безглуздою, Бодріяр водночас стверджує, що в цьому безглузді є й *спокуса*, що проходить три історичні фази: ритуальну (церемонія), естетичну (спокуса як стратегія спокусника) і політичну.

Міф — це, таким чином, заздалегідь заданий соціумом сценарій інтерпретації дійсності, що не спирається на досвід («будь-який міф, — писав Мірча Еліаде, — завжди є прецедентом і взірцем не лише для людських дій (*сакральних* або *профанних*), але й щодо всього людського буття; більше того, міф — це прецедент, модель для всіх видів і форм буття»).

Розширення поняття *міф* відбувається, з одного боку, за рахунок відмови від орієнтації на давні традиції, а з іншого — шляхом ототожнення усякої традиції з традицією міфологічною.

Міф, за словами Томаса Манна, це «життя у цитаті», тобто життя за взірцем (самогубство Клеопатри імітує епізод міфу про Іштар-Астарту тощо).

За визначенням Ф. Лаку-Лабарта і Ж.-Л. Нансі, міф «завжди був міфом якоїсь події або пришестя, міфом абсолютної, основної Події». ► МЕТАСЮЖЕТ, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

МІФЕМА (грец. *mythema*) — використання у драматургії імен, реалій та фактів міфологічної ґенези; міфема — це міф, скорочений до імені, сюжету або деталі; це натяк на міф замість самого міфу. ► МЕТАСЮЖЕТ, МІФ, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

МІФОЛОГЕМА (грец. *mythologeme*) — прозора наявність у творі міфологічного сюжету, сюжетної схеми або мотиву. ► МЕТАСЮЖЕТ, МІФ, СЮЖЕТ, ФАБУЛА

МОВА ТЕАТРУ — матеріально-виражальні засоби мистецтва у сукупності з прийомами й елементами форми. Визначення мови театрального мистецтва припускає укладання *абетки*, *активного словника*, з окремих лексем якого й утворюються *фрази* і *тексти* театрального мистецтва. Продукт творчості — вистава, як динамічна система взаємодії акторів у запропонованих обставинах, — може бути розкладена на відносно самостійні й неподільні елементи, у кожному з яких повинні виявлятися специфічні особливості драматичного театру — *дієвість, феномен живого актора, синтетичність* тощо. У творчості актора такими першоелементами, за К. Станіславським, вважаються *дія, вчинок*; у режисерській творчості *одиницею видовища* є *шматок* (у ранній термінології Станіславського), *атракціон* (у термінології С. Ейзенштейна), або, у сучасній термінології — режисерський, дійовий епізод, подія. ► ЕПІЗОД РЕЖИСЕРСЬКИЙ, МАТЕРІАЛ ТЕАТРУ, МІЗАНСЦЕННА, ПОДІЯ

МОДЕЛЬ (англ. *model* від старофр. *modèle*) — у театрі XX ст. — п’єса, ситуація якої змодельована, тобто штучно створена, можлива у житті лише теоретично. Зазвичай у центрі п’єси-моделі стоїть група людей, над якою здійснюється певний психологічний експеримент, результат якого мусить дає відповідь на питання про моральні можливості людини. П’єси-моделі характерні для драматургії експресіонізму, епічного театру, Ф. Дюрренматта, З. Ленца, Ж.-П. Сартра та ін.

МОДЕЛЬ АКТАНТНА (фр. *actantiel modele*, англ. *actantial model*, нім. *Aktantenmodell*; ісп. *actantia modelo*) — схема розташування основних сил драми та їхньої участі у дії, що дає змогу з’ясувати взаємозв’язки персонажів, співвідношення сил у конфлікті, й окреслити драматичну ситуацію.

Актант — це клас понять, що об’єднує різні ролі в одній великій функції, приміром, союзник, суперник тощо.

Перші спроби знайти незмінні *інваріанти* драми здійснювалися вже давно. Так, широко відомою є спроба досвід французького літературознавця й есеїста Жоржа Польті, автора книги «*Тридцять шість драматичних ситуацій*» (1910). Відштовхуючись від жарту Карло Гоцці, який стверджував, що існує лише 36 трагічних ситуацій (у чому з Гоцці погоджувалися Шиллер і Гете), Польті проаналізував 1200 драматичних творів, 8000 персонажів, охопив світову драму від Есхіла

до Лабіша і від середньовічного міраклю до Бальзака і Мюссе. Визначивши 36 драматичних ситуацій, Польті навів безліч прикладів, де індуські анонімі стоять поряд із трагедіями Шекспіра, проза XIX ст. — поряд з оперою і т. ін.

Інший дослідник, В. Пропп, вивчаючи структуру чарівної казки, визначив сім основних актантів: *шкідник, лиходій* (той, що чинить зло, здійснює злочин), *добродій* (той, що дарує чарівний предмет і силу), *помічник* (допомагає головному героєві); *царівна* (вимагає здійснення подвигу й обіцяє вийти заміж); *замовник* (відряджає героя на завдання), *герой* (дійова особа, з якою трапляються різноманітні перипетії); *псевдогерой* (узурпує на певний час роль головного героя).

На думку В. Суріо, основу будь-якого драматичного твору визначають шість драматичних функцій: *Лев* (цінность): суб'єкт, який прагне здійснити дію; *Сонце* (власник добра, до якого прагне суб'єкт); *Земля* (отримувач добра): той, кому добро приносить користь; *Марс* (суперник): перепона на шляху суб'єкта; *Терези* (арбітр): вирішує, кому має належати добро, за яке ведуть боротьбу суперники; *Місяць* (помічник).

Щодо міфу, епосу і чарівної казки А. Ж. Греймас запропонував таку схему актантів: *суб'єкт* — функція, що об'єднує всі атрибути і дії головного героя, який прагне отримати бажаний об'єкт або досягти бажаної мети; *об'єкт* — усе те, що є предметом бажань суб'єкта, який прагне отримати об'єкт або досягти мети; *бенефіціарій* — той, хто має зиск з результатів діяльності суб'єкта або втручання добродійника; *донатор* — добродійник; *антагоніст* — опозиція, суперництво.

Актантна модель має радше теоретичне, ніж практичне значення, адже потребує універсалій, тоді як мистецтво — неповторності. Навіть прибічники актантної моделі (П. Паві та ін.) визнають, що вона абсолютно непридатна для вивчення «сучасної драми, а також до неєвропейських форм, *позбавлених і конфлікту, і фабули, і драматичної поступовості*». ► АМПЛУА, СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА

МОДЕРАТОР (лат. *moderator* — керівник) — у театрі XVI ст. — керівник вистави, режисер. У 1522 р. термін зафіксовано у Польщі. У Росії, у *режисерському* примірнику п'єси «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонильде, цесаревне трапезонской, скомпанованный в Москве 1731 году в 16 день» — *режисер-суфлер*. ► МЕДЕРАТОР, РЕГЕНТ, РЕЖИСЕР

МОМЕНТ ЗБУДЖЕННЯ, СИЛА ЗБУДЛИВА (англ. *exciting force*) — у теорії драми Г. Фрайтага — зав'язка. ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ПОДІЯ

МОМЕРІЯ (англ. *mummery*, фр. *mymerie, mommerie*; від старофр. *momer* — носити маски, пантоміма, переодягання, маскарад) — у французькому театрі XIV ст. — похідний від лицарських бенкетів різновид *інтермедії*. Показ момерії зазвичай здійснювався таким чином. До бенкетної зали в'їжджала колісниця, що нагадувала фортецю або чудовисько. З воріт замку або з пащі чудовиська спускались яскраво вдягнені актори в масках. Зі співом вони танцювали *мореску*. В момеріях зберігалися прийоми карнавальних гулянь і майських ігор. ► ІНТЕРМЕДІЯ, МАСКА, МОМО

МОМО (ісп. *momo*) — в іспанському театрі XV ст. — куртуазний маскарад, різновид жанру *маски*. З опису одного з найперших взірців жанру відомо, що 14 грудня 1467 р. шістнадцятирічна кастильська інфанта Ізабелла — майбутня Католицька Королева — відзначала у Аревадо чотирнадцятиріччя свого брата Альфонсо і замовила на честь цієї події текст *момо* Гомесу Монріке, поетові, доблесному лицареві і майбутньому корехідорові Толедо. Сама Ізабелла у виставі виконувала роль *прологу* і пояснювала, що перед інфантом виступатимуть музи, котрі живуть на схилах Гелікона. Щоб якомога швидше потрапити до Іспанії, вони були перетворені богами на білих птахів, про що й свідчать «чудові крила» її подруг — молоді дами з'являлися у масках і фантастичних костюмах, вели розмови між собою і з інфантом, залучаючи його до участі у дії. ► ІНТЕРМЕДІЯ, МАСКА, МОМЕРІЯ

МОНОВИСТАВА (англ. *one-man performance, one-man show*) — вистава у виконанні одного актора. ► МОНОДІЯ, МОНОДРАМА, МОНОТЕАТР

МОНОДІЯ (грец. *μονοδία, monodia* від *μόνος* — один і οδή — пісня) — у давньогрецькому театрі — сольна пісня або монолог героя у трагедії (монолог Едіпа у сцені самоосліплення у трагедії Софокла «Едіп-цар» та ін.). ► МОНОЛОГ

МОНОДРАМА (від грец. *monos* — один і *drama* — драма) — найархаїчніша, доесхілівська форма драми (Теспіс, Триніх); драматичний твір, у якому всі ролі виконує один актор. Першим відомим зразком жанру в цьому значенні вважається драма «Александра» Лікофрона Халкідського (III–II ст. до н. е.).

У XVIII ст. монодрамою називали музичну драму, в якій текст ролі, здебільшого жіночої, декламувався у супроводі музики.

У Німеччині XVIII ст. одним з популяризаторів монодрами був актор Йоганн Кристіан Брандес.

У театрі XX ст. *монодрама* — це принципово новий тип драматургії, що ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті дійсності головним героєм, для якого інші персонажі виступають лише в ролі спогадів тощо (концепція монодрами М. Євреїнова, в якого сценічні події сприймаються неначе крізь призму свідомості головного героя). Інше значення терміна — *п'єса-монолог* або драматична мініатюра у формі діалогу з відсутнім персонажем, розрахована на одного виконавця («Людський голос» Ж. Кокто, «Остання стрічка Креппа» С. Беккета та ін.). У *психодрамі* Дж. Морено монодрамою називається один з основних, поряд з аутодрамою, методів психотерапії. В Україні жанрове визначення зафіксовано з кінця XIX ст. («Пригода в женитьбі Чипачкевича». Монодрама Г. Григоріевича, 1885). ► МОНОЛОГ

МОНОЛОГ (грец. *μόνολογος*, від — *monos* — один і logos — слово, мова; фр. *monologue*, англ. *monoloque, soliloquy*, нім. *Monolog*, ісп. *monologo*) — розгорнутий вислів дійової особи, який не залежить від реплік сценічного партнера (інколи це роздуми героя вголос, звернення героя до Бога тощо). У Франції за доби середньовіччя, а згодом і в інших країнах Європи монологом називався особливий театральний жанр, який розвинувся на основі старовинних *веселих проповідей* і па-

родіював церковну проповідь. Виконавці монологів називалися *монологістами* (*monologist, monologuist*). Монологи поділяються на *монологи-оповіді* (персонаж розповідає про здійснені дії або такі, що можуть бути зображені), *ліричні монологи* (рефлексії, марення, фантазії), *монологи-роздуми* (аргументи *за* і *проти* в ситуації вибору), *авторські монологи* (автор звертається до публіки безпосередньо; одна з форм такого монологу — *апарт*), внутрішні монологи тощо. Людмила Старицька-Черняхівська писала: «Що таке монолог? Це властиво така ситуація драми, де дієва особа, лишаючись сама на сцені, словами своїми знайомить нас з найглибшою боротьбою своєї душі». У драматургії XX ст. монолог дістав поширення як форма *монодрами* (М. Дюра, П. Гандке, Б. Штраус, Х. Мюллер та ін.). ► МОНОДРАМА

МОНОЛОГ ВНУТРІШНІЙ (рос. *монолог внутренний*, англ. *interior monologue*) — у системі Станіславського — один з елементів психотехніки актора: уявне проговорювання слів і фраз; один з прийомів активізації творчої уяви і дійового наповнення зон мовчання акторів. «Внутрішній монолог, — писав Г. Товстоногов, — це зміст тієї оцінки, в якій народжується нова мета». ► ПІДТЕКСТ, ПЛАН ДРУГИЙ

МОНОПОЛІЯ ТЕАТРАЛЬНА — у театрі середньовіччя і пізніше — виняткове право на виконання театральних вистав або творів певного жанру.

У Франції театральну монополію зафіксовано у зв'язку з діяльністю найвідомішого серед театральних братств Франції — «Братства Страстей» у Парижі (Confrèrie de la Passion). 4 грудня 1402 р. це Братство отримало від Карла VI монопольне право на виконання у столиці «містерій, міраклів та інших релігійних п'єс».

У XVII–XVIII ст. монополію на виконання музичних вистав у Франції мала Королівська Академія музики, а на вистави за класичними драматичними творами — «Comédie Francaise».

В Англії театральна монополія впроваджена у XVII ст. — *патент* на право створення і організації трупи видавався королем; скасовано монополію лише на початку XVIII ст.

У Російській імперії з XVIII ст. діяла монополія для імператорських театрів в обох столицях — Петербурзі та Москві (указ про скасування монополії дирекції імператорських театрів на влаштування театральних видовищ датовано 1882 роком).

Крім того, з середини XIX ст. у Російській імперії діяла афішна монополія дирекції імператорських театрів та її контрагентів друкувати афіші для всіх театрів Петербурга і Москви (за довільними цінами). У театральній практиці XIX ст., за спогадами Кропивницького, «всі театри приватні в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувались "сцены и монологи" з такої-то штуки; і ми, українці, занедбані либонь ще з п'ятдесятих років імператорською сценою, підпали під ту ж категорію… Не знаю, чи й досі ще друкуються всі афіші не в іншій друкарні, як тільки в тій, в якій друкуються афіші імператорських театрів? Ще так

недавно на вбогі заробітки провінціальних труп, що грали в столицях, та на ріжних концертантів заїжджих щоразу накладала лапу імператорська дирекція і брала за афішу, завбільшки з піваркуша паперу, від 40 до 50 крб. Гарний десерт до тії цифри, що щогоду асигнується на викорм імператорських артистів!» Основний юридичний механізм регулювання монополії — ліцензії і патенти. ► АФІША, ТЕАТР БРАТСТВА РЕЛІГІЙНОГО, ПРИВІЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ПАТЕНТНИЙ

МОНОТЕАТР (від грец. *monos* — один і *teatr*; англ., фр. *one (wo)man show*) — театр, у якому виконуються монодрами — вистави з участю одного актора. Вважається, що давньогрецький театр постав саме як монотеатр, у якому Теспіс був єдиним виконавцем. ► МОНОДРАМА

МОНОФОБІЯ (англ. *monophobia*) — страх залишатися на сцені без партнера; деякі актори розкриваються лише завдяки присутності партнера.

МОНСТР, МОНСТРУМ (лат. *monstrum* — чудо, диво, потвора; від *monstre* — демонстрація; *monstra larvarum* — гра в масках; фр. *monstre, montre*) — у театрі XVI ст. — парад акторів, процесія всіх учасників вистави, одягнених у костюми зображуваних персонажів, яка здійснювалася за кілька днів до показу містерії. Процесія прямувала вулицями міста в строкатих, ошатних костюмах і ставала неначе першим актом свята, що тривало зазвичай кілька днів. Так, у місті Романсі 1509 р. перед містерією показано *monstre*, який вразив сучасників неймовірною розкішшю костюмів з оксамиту, шовку, атласу й парчі, вартість яких становила близько ста тисяч талерів. 1536 р. в місті Бурже навіть «злиденні» вийшли в шовках і оксамиті. ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ПАРАД

МОРАЛІТЕ (від фр. *moralité, moralis* — моральний; фр. *moralité;* англ. *morality*, нім. *Moralitat*, ісп. *moralidad*; староангл. *moral play, morality play*) — в європейському театрі XV-XVI ст. — повчальна алегорична драма релігійно-філософського змісту; релігійне видовище дидактичного характеру, персонажі якого (кількістю від п’яти до двадцяти) — абстрактні алегоричні постаті, що уособлюють пороки й чесноти.

Першу згадку про мораліте датовано 1436 р., коли було виставлено французьку п’єсу «Розумний і Нерозумний»; 1490 р. в Португалії вперше зіграно національний різновид мораліте — *кораблі* (серед них відомі такі назви — «Пекельний Корабель», «Корабель Чистилища», «Корабель Слави» та ін.). Майже одночасно у Франції постав і жартівливий різновид мораліте — *Folies moralises* — *витребеньки з мораллю*.

Сюжетом мораліте зазвичай є саме людське існування, що порівнюється з подорожжю, з безперервною боротьбою між добром і злом. Історичні, біблійні й казкові сюжети часто перепліталися в мораліте з сюжетами побутовими. Інтрига — незначна, але завжди патетична, сюжети — біблійні («Блудний син») або сучасні (Церковний собор у Базелі 1432 р.).

У мораліте зберігся принцип християнського повчання, але без релігійних сюжетів, що наближало його до відображення ситуацій реального життя.

Образи мораліте позбавлені індивідуальних характеристик, але мали такі деталі, за якими глядачі здогадувалися про їх алегоричний зміст (Скнарість одягнена як жебрачка, але до себе притискала мішок із золотом; Себелюбство милувалося у Дзеркалі тощо). Вважається, що саме в мораліте, у ролі Дурості й Вередування, на сцену вперше вийшли найулюбленіші герої середньовічної публіки — *блазн*і.

Великою популярністю користувалося в Європі мораліте про прихід до людини Смерті. Не знайшовши підтримки ні в Дружбі, ні в Багатстві, людина знаходила її лише у власних Добрих Справах, які й приводили її до брами Раю.

Постановки мораліте здійснювалися на простих сценічних майданчиках на кшталт балаганів. З плином часу, під впливом архітектурних ідей Ренесансу, майданчик став видозмінився і з'явилася т. зв. *сцена Теренція*: замість традиційної завіси — чотири колони, що й утворювали двері; над першим поверхом був другий, з трьома вікнами, де під час вистави демонструвалися живі картини, або писані алегоричні картини. Крім пояснювальних атрибутів, виконавці носили на шиї табличку з відповідним текстом. Інколи таблички під час дії мінялися. Спектаклі мораліте були, за влучним виразом Г. Бояджієва, *інсценізацією суджень*.

Класичний зразок мораліте — нідерландський *зіннеспел* «Елкерлейк» («Elckerlijc» — «Кожен») кінця XV століття. Ця п'єса користувалася великою популярністю, її неодноразово видавали у різноманітних обробках і перекладах (найвідоміша обробка — англійське мораліте «Everyman» — часто виставляли на сцені середньовічного театру). Бог, побачивши, що люди його забули й живуть лише заради земних утіх, надсилає до Елкерлейка Смерть. Прийшовши до чоловіка, Смерть наказує йому вирушати у далеку мандрівку, щоб відповісти перед Господом за всі свої діяння. Чоловікові дозволяється взяти із собою супутника. Але ніхто не бажає йти з ним: Друзі, Родичі й Майно відмовляються, дізнавшись про мету подорожі. Лише Чесноти, Сила, Краса, Здоровий Глузд і П'ять Чуттів супроводжують Елкерлейка до Бога.

В Україні до мораліте інколи відносять анонімний «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про страждання Христові», 1670), що його розшукав і видав Іван Франко (хоча сам автор у тексті твору вживає слово *traiediia*).

На початку XX ст. Макс Райнгардт на арені берлінського цирку здійснив постановку «казки з християнським обличчям», як називав її автор, «Кожний» Гуго фон Гофмансталя за мотивами однойменного середньовічного мораліте («Every-man, morality play», 1490), яке раніше вже виставляв англієць Вільям Поул. ► ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА МОРАЛЬНА, ДРАМА-ПАРАБОЛА, МОРАЛІЗАЦІЯ

МОСКАЛУДСТВО, МОСКОЛУДСТВО, МОСКОЛУДІЄ (від лат. *masca i ludus*; вираз, який відповідає грецькому *mimologia*; звідси ж походять і *москолудити — mimologoumenoi*) — на Русі XI ст. — рядження, удавання, гра.

МОТИВАЦІЯ, МОТИВУВАННЯ (фр. *motivation*, англ. *motivation*, нім. *Motivation*, ісп. *motivacion*) — аргументація й обґрунтування поведінки персонажів драма-

тичного твору й вистави. У рамках аристотелівського театру мотивація є необхідною умовою розгортання сюжету. Мотивація поведінки персонажів не є, однак, очевидною в античному театрі, у театрі Шекспіра і Гете, у театрі абсурду, у мистецтві акціонізму. ► СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ

МЮЗИКЛ (англ. *musical, musical play;* досл. музична п'єса, музична комедія) — одна з форм музично-драматичного театру, що існує поряд з драмою, оперою і балетом. Мюзикл використовує засоби музичного, драматичного, хореографічного й оперного мистецтва. Характерні ознаки мюзиклу: переробка популярних класичних сюжетів, дієвість музики, заснованої на популярних мелодіях, метафоричність, розважально-ігрове начало, широке використання постановочних ефектів, зовнішня театральність сценографії, видовищність, намагання вирішити серйозні драматургічні завдання нескладними для сприйняття засобами.

Ґенезу мюзиклу зазвичай пов'язують з формами американського музичного театру кінця XIX ст. (*екстраваганца, мінстрел шоу* й *оперета*, збагаченими *мюзик-холом і ревю*). У 1920–1930-х рр. деякі театральні постановки почали називатися *музичними комедіями* («Театр на воді» — «Show boat», Дж. Керна, «Леді, будьте ласкаві» Дж. Гершвіна та ін.), а невдовзі й мюзиклами.

Злет мюзиклу припадає на 1940–1950-ті рр., коли популяризації цієї форми сприяли музичні кінострічки. З цього часу мюзикл стає навіть модним бізнесом: власники готелів, художники, адвокати, журналісти, спекулянти і фермери вкладали свої заощадження у мюзикли. Змінилися вимоги й до літературної основи мюзиклу — лібрето «Цілуй мене, Кет» і «Вестсайдської історії» написано за мотивами творів Шекспіра, «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу — за Бернардом Шоу, «Скрипаль на даху» Дж. Бока — за Шолом-Алейхемом, «Людина з Ламанчі» М. Лі — за Сервантесом, «Кандід» Л. Бернстайна — за Вольтером та ін.

Наприкінці 1960-х рр. мюзикл витісняється новонародженим жанром — рок-оперою («Волосся» Г. Макдермотта, 1967; «Ісус Христос — суперзірка» Е.-Л. Веббера, 1970 та ін.). ► АДАПТАЦІЯ, ВОДЕВІЛЬ

М'ЯСОПУСТ (старопол. *mięsopust*) — назва карнавалу в середньовічній Польщі; інколи м'ясопустом називалися лише останні дні карнавалу — *остатки* або *запусти*, під час яких розігрувалися *м'ясопустні* або *запустні комедії* (*komedia zapustna, komedia karnawałowa, komedia mięsopustna*) — різновид фарсу. Так, 1622 р. у театрах показана «Tragikomedia Mięsopust na dni mięsopustne» на три дії. ► КАРНАВАЛ, КОМЕДІЯ ЗАПУСТНА

НАВМАХІЯ (лат. *Naumachia, Naumachiae*) — масові видовища, здебільшого мілітаристського спрямування, в яких замість сценічного майданчика використовуються водоймища — *навмахія* (Террі Ходгсон називає навмахію *water pageant* — педжент на воді). Історично першим видовищем, в якому замість сценічного майданчика використовувалися водоймища, були потішні морські бої, відомі ще єгипетським фараонам у VI тисячолітті до н. е.

У 46 р. до н. е. Юлій Цезар із нагоди власного тріумфу відродив цей жанр під назвою *навмахія* (різновид боїв гладіаторів та архітектурна споруда для влаштування морських боїв; сам морський бій називався *naumachiam committere* або *exhibere*, а учасник навмахії — *naumachiarius*). Будівлю з місцями для глядачів оточувало штучне водоймище, в якому розгорталися бої, і не лише інсценізовані. У першій навмахії Цезаря розіграно було бій між тирським і єгипетським флотом, у якому брала участь одна тисяча воїнів і дві тисячі гребців (пізніше участь у битвах брали гладіатори, полонені й злочинці (*Naumachiarii, Naumachi*).

У 2 р. н. е. імператор Август з нагоди освячення храму Марса Месника збудував постійну навмахію, де було показано морський бій, у якому тридцять кораблів розіграли морську битву на сюжет з греко-перської війни.

Одну з найбільших навмахій влаштував імператор Клавдій на Фуцинському озері з нагоди завершення будівництва каналу: у видовищі брало участь п'ятдесят кораблів із дев'ятнадцятьма тисячами війська. Під час навмахії, здійсненої Клавдієм, бойові сигнали подавав срібний тритон.

На ознаменування тисячоліття Риму 248 р. н. е. навмахію влаштував імператор Філіп Араб.

Інколи навмахії здійснювалися й у цирку: арену (*arena* — пісок) заливали водою й у штучному водоймищі влаштовували побоїще.

Реформував навмахії Геліогабал, який виставляв їх у каналах, наповнених вином, і кропив плащі глядачів есенцією з винограду. ► ІГРИ ГЛАДІАТОРСЬКІ, ТЕАТР НА ВОДІ

НАГРАНІСТЬ (рос. *наигрыш*) — у системі Станіславського — «примітивне, формальне, зовнішнє зображення чужих почуттів ролі, не пережитих і тому не пізнаних самим актором, який виконує роль. Це просте мавпування». Загалом награністю називають таке акторське виконання, що видається неорганічним, невідповідним жанрові п'єси і вистави. Чимало термінів для оцінки награності було в словнику українського театру корифеїв, а надто у Марка Кропивницького: *партачили* («виконавці не грали, а партачили»); *патякали* («комізм цього артиста був у патяканні»; «Бувши на гастролях у 1875 р. в Галичині, там я теж зустрів одного патяку…»; «Б-ов не розмовляв, а патякав, так і рецензенти зазначали. Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — патякать»); *форсировка* (надмірна гра, перегравання); *курбети* («В спектаклі Наторський почав виробляти всякі *курбети*… На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанях величезну чорну латку…»).

Віктор Кісін у спогадах писав, як «Верхацький не раз розповідав, що Курбас на засіданнях режисерського штабу "Березоля" розносив режисерські задуми і свої попередні постановки за надмірну виразність, режисерську награність — надмірну агресивність умовних рішень». ► ШТАМП

НАДЗАВДАННЯ ВИСТАВИ, РОЛІ (рос. *сверхзадача*) — у системі Станіславського — одна з форм вияву дидактичної функції театру: попередньо визначено

мету, заради якої створюється твір, те, заради чого драматург або режисер прагне впровадити свою ідею у свідомість глядача.

Надзавдання вистави — це відповідь на запитання — «які зміни повинні відбутися у свідомості глядача після перегляду вистави»?

Над-над-завдання митця — це усвідомлена життєва мета творчості режисера або драматурга.

Надзавдання ролі — це кінцева мета руху ролі, її центральне завдання; мета, заради досягнення якої персонаж веде свою наскрізну дію від зав'язки до розв'язки.

У режисерській практиці інколи надзавдання ототожнюється з ідеєю художнього твору: «Надзавдання — (ідея) — не результат, а першоджерело, збудник, основний двигун творчого процесу» (О. Таїров); «Надзавдання <…> Так Станіславський називав основну думку п'єси, її ідею» (Г. Товстоногов).

Надзвичайно показовим є пояснення поняття *надзавдання* Б. Захавою. «Припустімо, що ідея якоїсь п'єси полягає у неминучості перемоги нового на тій або іншій ділянці комуністичного будівництва. Але ця чудова ідея не є надзавданням. А ось прагнення автора брати участь своєю творчістю у боротьбі за нове, його пристрасна мрія про комунізм, як про мету, наближення якої являє сенс його творчості та його життя на землі — це справді надзавдання».

У практиці роботи над конкретними виставами і ролями Станіславський так визначав надзавдання: «прагнути свободи» (Чацький, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова); «вшанувати пам'ять батька» (Гамлет, «Гамлет» Шекспіра); «пізнати таємниці буття» (Гамлет, «Гамлет» Шекспіра); «врятувати людство» (Гамлет, «Гамлет» Шекспіра); «щоб мене вважали хворим» (Арган, «Хворий та й годі» Мольєра); «щастя людства» (опера «Золотий півник»).

Наступні покоління режисерів набагато прагматичніше визначали надзавдання: «зберегти біля себе дорогу людину — жінку, дружину, любов» — Серебряков, «Дядя Ваня» А. Чехова, Л. Хейфец.

У практиці мистецького об'єднання «Березіль» вживався близький за значенням до *надзавдання* термін *цільове настановлення*.

Надзавдання прийнятне для театральних систем, у яких *мета* і *мотиви* людської поведінки видаються доступними логічному аналізові; на основі цього припущення будуються моделі поведінки персонажів у психологічному) театрі. ► АГІТТЕАТР, ДІЯ НАСКРІЗНА, ДРАМА РАЦІОНАЛЬНА, ІДЕЯ, ЛОГОЦЕНТРИЗМ, ТЕАТР ДИДАКТИЧНИЙ

НАД-НАДЗАВДАННЯ (рос. *сверх-сверхзадача*) — у системі Станіславського — «життєва мета людино-артиста». ► НАДЗАВДАННЯ

НАРАТОР (англ. *narrator*, нім. *Erzähler*,ісп. *narrator*, фр. *narrateur*) — оповідач, функція персонажа, який здійснює розповідь, коментує події драми тощо, не будучи дійовою особою драми. ► ДОКТОР, ЕКСПОЗИТОР, КОМЕНТАТОР, ПРОЛОГУС

НАТХНЕННЯ — психічний стан, до структури якого входять стенічні емоції і творче мислення, що визначають високий рівень ясності свідомості на рівні

осяяння. «Це, — казав Є. Вахтангов, — момент, коли несвідоме скомбінувало матеріал попередньої роботи без участі свідомості».

НАХГЕШІХТЕ (нім. *Nachgeschichte* — післяісторія) — термін, запозичений з німецької поетики радянським літературо- і театрознавством у 1920-х рр. — інформація позафабульного характеру, в якій повідомляється глядачеві про те, що сталося з персонажами після розв'язки. ► ЕПІЛОГ

НАЧИТУВАННЯ — один із способів репетиційної роботи режисера з актором, поширений до XX ст. Суть *методу* — у начитуванні режисером ролей акторам і актрисам (часто неписьменним) *з голосу*. Про цей *метод* згадує, зокрема, М. Старицький у п'єсі «Талан» («Заходь, я начитуватиму»; «Начитуєш, як мені, поки не стала полюбовницею твоєю?»), а також І. Мар'яненко у спогадах про Марка Кропивницького. ► РЕПЕТИЦІЯ

НЕОКЛАСИКА, НЕОКЛАСИЦИЗМ (англ. *neoclassic, neoclassical*) — у європейському театрознавстві — термін, який застосовується для характеристики теорії й практики театрального мистецтва XVI–XVIII ст., орієнтованих на відтворення й імітацію античної драми. У своїй теорії неокласицизм спирався зазвичай на «Поетику» Аристотеля. Інколи цей напрям називають також *псевдокласичним*. ► ДРАМА АРИСТОТЕЛІВСЬКА, ДРАМА КЛАСИЧНА, КЛАСИКА

НІЧ ДВАНАДЦЯТА (англ. *Twelfth Night*) — у католицьких країнах — ніч напередодні свята Трьох Королів, що супроводжувалася театральними іграми; цього дня починався карнавал. ► ДІЙСТВО ПРО ТРЬОХ КОРОЛІВ, ДРАМА РІЗДВЯНА, КАРНАВАЛ, М'ЯСОПУСТ

ОБ'ЄКТ СЦЕНІЧНИЙ (рос. *обьект сценический*) — термін Вс. Мейєрхольда — «предмет» уваги і пізнання актора. Сценічним об'єктом може бути не тільки предмет як річ, але й думка, дії партнера або самого актора тощо. ► УВАГА СЦЕНІЧНА

ОБРАЗ ВИСТАВИ — один із складників режисерського задуму вистави; метафора основної дії вистави; вирішується усіма виразними засобами театру, насамперед через сценічну поведінку актора.

Важко не погодитися з авторкою книги «Образ вистави» А. Михайловою, яка із сумом констатує, що «образ вистави — це радше робочий термін, ніж теоретичне поняття <…> В одних авторів *образ вистави* виступає як псевдонім задуму постановки, в інших наближається до значення символу, у третіх є синонімом художності», а в деяких — додамо — ототожнюється із «зовнішнім виглядом постановки». У своїй практиці майстри сцени так визначали образ-задум вистави:

— «дорога, якою з півночі на південь, з-під свинцевого балтійського неба під густу синяву кримського неба пройшов матроський полк» (Г. О. Товстоногов — «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського);

— «бурхливий весняний льодохід, який ламає все, що несе гнилі стовбури дерев, передзвін птахів» (В. Немирович-Данченко — «Любов Ярова» К. Треньова);

— «перегони тарганів» (А. Гончаров — «Біг» М. Булгакова);

— «Данія — в'язниця» (М. Охлопков — «Гамлет» В. Шекспіра);

— «Версаль у лайні» (О. Ремез — «Недоросток» Д. Фонвізіна);

— «удаване процвітання, дутий банк, мішурний блиск <…> мильна бульбашка» (В. І. Немирович-Данченко — «Ювілей» А. Чехова);

— «образ фронтових доріг — візок» (О. Д. Попов — «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта);

— «образ Росії — корабля революції» (Г. О. Товстоногов — «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського);

— «мильна бульбашка» (В. І. Немирович-Данченко — «Ювілей» А. П. Чехова);

— «у “Весіллі” [А. П. Чехова] є бенкет під час чуми» (Є. Б. Вахтангов);

— «образ дійової ситуації можна визначити так: катастрофа, вир, сонне царство, тиха пристань» (В. Василько);

— «образ величезного каземату» (А. Гончаров — «Людина з Ламанчі» М. Лі).

У наведених прикладах можна виявити дві тенденції: в одних випадках визначається середовище, в якому живуть і діють персонажі (час і місце — *зоровий образ*), в іншому — сам процес боротьби.

Образ-задум вистави — це метафора основного процесу (наскрізної дії, теми, зерна), боротьби, що відбувається у п’єсі і виражена наочно, видовищно; видовищна метафора; це поки що не матеріалізоване, «згорнуте» метафоричне перетворення події на видовище. ► МЕТАФОРА СЦЕНІЧНА, ЗАДУМ ВИСТАВИ, ПЛАН ПОСТАНОВОЧНИЙ

ОБСАДА, РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ (пол. *obsada*, фр. *distribution*, англ. *cast, casting*, нім. *Besetzung, Rollen-verteilung*, ісп. *distribucion*) — розподіл ролей у конкретній виставі відповідно до творчих можливостей акторів і загального режисерського задуму вистави. На думку багатьох режисерів, «розподіл ролей — найскладніше у постановці п’єси» (Вс. Мейєрхольд) і тому «правильно розподілити ролі — наполовину поставити виставу» (Ж.-Л. Барро). Адже розподіл ролей це вже початок реалізації задуму. Тому Мейєрхольд був обурений, коли одного разу розподіл ролей став відомий за межами театру, що, на його думку, розкрило секрет його трактування п’єси. У практиці театру існує два основних способи розподілу ролей — безпрограшний стереотипний (коли актори призначаються на ролі залежно від їхнього амплуа, притаманних їм прийомів гри і т. ін.) і парадоксальний (коли режисер, йдучи на ризик, пропонує акторові несподіваний матеріал). ► АКТАНТ, АМПЛУА

ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ (рос. *предлагаемые обстоятельства*) — у системі Станіславського — факти художнього твору, явища і процеси, що відбуваються в житті акторів-персонажів. *Запропоновані обставини* — це факти, що безпосередньо зачіпають інтереси актора-персонажа, спонукаючи його діяти. Термін *запропоновані обставини*, використавши афоризм О. Пушкіна, впровадив у практику театру К. Станіславський.

Запропоновані обставини для Станіславського — це «фабула п’єси, її факти, події, епоха, час і місце дії, умови життя, наше акторське і режисерське розуміння п’єси, усе, що ми додаємо від себе, мізансцени, постановка, декорації і костюми

художника, бутафорія, освітлення, шуми і звуки та ін., що пропонується акторам узяти до уваги у процесі їхньої творчості».

Станіславський диференціював обставини *зовнішні* і *внутрішні* стосовно поведінки персонажів.

Театральна правда в методології Станіславського — це обставини, у які може повірити актор і глядач у силу високої імовірності їхнього збігу з життєвими обставинами.

В. І. Немирович-Данченко вступив у принципову суперечку зі Станіславським із перших кроків його роботи над системою. «Але ж почуття у неї живі? — наполягав Костянтин Сергійович. «Можливо, — відповідав Немирович-Данченко, — але це не Чехов і тому ці її життєві почуття вбивають усе». Таким чином, Немирович-Данченко порушив проблему відбору запропонованих обставин. Надалі це змусило його дійти необхідності диференціації трьох правд: *правди театральної, життєвої і соціальної*. Таким чином, диференційовано психологічні процеси дійсності, соціальне коріння цих процесів, а також театральні прийоми, за допомогою яких ці обставини виявляються.

Євген Вахтангов розширив уявлення про театральну правду, впровадивши формулу сучасності вистави — «ця п'єса, зараз, у цьому колективі, для цього глядача». При цьому сценічна правда у театрі Вахтангова постає як результат фантазування на основі реальних життєвих обставин, їхньої типізації і гіперболізації. Такий принцип зображення дістав у Вахтангова назву *фантастичного реалізму*.

Всеволод Мейєрхольд значно розширив вивчення запропонованих обставин, включаючи в них обставини життя драматурга і сучасної йому дійсності. Одним із перших він дійшов до усвідомлення необхідності докорінного перегляду обставин, заданих автором, і введення нових обставин, відповідно до режисерського задуму. Метафоричність і ритм, а не побутова мотивація, організовували у Мейєрхольда простір і час вистави, її атмосферу тощо.

Олександр Таїров писав: «Запропоновані обставини — це не лише сюжет п'єси, її перипетії і стосунки, що виникають між персонажами, це навіть не лише ідея п'єси в усій її сукупності, це також епоха автора і п'єси, а також його стиль і форма самої п'єси… Недооцінка цього — одна з головних вад системи Станіславського».

Лесь Курбас акцентував увагу на процесі перетворення запропонованих обставин, на пошуку сценічного еквівалента життєвих подій, адже життєвий факт, не перетворений художньо, не може бути предметом мистецтва. Поняття «перетворення» у Курбаса передбачало такі елементи: *дієвість, гіперболізацію, метафоричність, просторово-часовий розвиток*.

Мар'ян Крушельницький, спираючись на формулу В. І. Немировича-Данченка, вирізняв також три правди: правду конкретного характеру в конкретних локальних обставинах; правду середовища, що породила характер (соціальну, національну, психологічну) і правду філософську, загальнолюдську.

Георгій Товстоногов висунув положення про *три кола запропонованих обставин* — велике, середнє і мале. Запропоновані обставини, у концепції Г. О. Товстоногова, — це сукупність великих і малих, тривалих і коротких процесів, що відбуваються на різних рівнях — світу, соціальної системи, родини, процесів економічних, психологічних, фізіологічних та ін. — «Ми живемо у ланцюгу обставин, які постійно рухаються й змінюються, — писав він, — коли обставини вичерпуються або змінюються — відбувається подія». Особливе значення Товстоногов надавав *вихідній запропонованій обставині* — обставині великого кола, що існує в реальній дійсності і хвилює автора як типове соціальне явище; це інтегральна характеристика світу, виражена в конкретно-образній, метафоричній формі — «Данія-тюрма» («Гамлет»), «Пограбоване місто» («Ревізор») та ін.; вихідна запропонована обставина виникає задовго до початку п'єси, але в розв'язці може змінитися; у боротьбі з вихідною запропонованою обставиною розвивається *наскрізна дія п'єси*.

Істотні корективи в розуміння запропонованих обставин вніс театр другої половини XX ст., а надто його радикальні напрями — *театр абсурду, акціонізм* та інші, для яких характерним є мінливість запропонованих обставин.

У процесі роботи над виставою режисер оперує запропонованими обставинами, відбираючи, перетворюючи й організовуючи їх у просторі й часі вистави. Спосіб відбору запропонованих обставин визначається природою почуттів вистави.

Процес роботи із запропонованими обставинами у психологічному театрі спирається на такі принципи:

— *принцип загострення запропонованих обставин* випливає із уявлення про конфліктну природу драматичного театру і потребує такого відбору й організації запропонованих обставин, за яких вони неодмінно вступатимуть у максимально загострену, конфліктну взаємодію між собою, поляризуючись таким чином, що одні з них ініціюватимуть дію, інші — служитимуть перешкодою на шляху досягнення поставлених перед персонажами цілей;

— *принцип поступового розвитку запропонованих обставин* ґрунтується на уявленні про світ як сукупність процесів, які розгортаються у просторі і часі; цей принцип передбачає такий відбір запропонованих обставин, за якого всі обставини п'єси розвиваються і видозмінюються, відповідно до етапів ведення боротьби; якщо обставина введена в п'єсу, вона не може просто зникнути — вона має пройти всі стадії розвитку (образно і дуже точно сформулював це положення Анатолій Ефрос: «Будь-яка п'єса, — писав він в останній своїй книзі, — розвивається у просторі і часі. Не можна три години поспіль розглядати вже мертву квітку. Цікаво в часі розглянути її появу, старіння, смерть і те, яке ця квітка дала насіння. Але всі ми часто намагаємося передати чеховський трагізм на першій хвилині, а на двадцять першій уже ніхто не сприймає нічийого плачу, нічийого стогону. У цьому є щось жорстоко протиприродне». По суті, йдеться про те, що Станіславський називав режисурою *результату* і *кореня*);

— *принцип логічного зв'язку та впорядкованості фактів*, згідно з яким обставини всіх кіл (великого, середнього і малого) тісно переплетені між собою настільки, що зміна однієї лише обставини якогось із кіл неминуче тягне за собою якісь — хоча б мінімальні — зміни в інших колах запропонованих обставин (крім того, обставини малого кола представляють часом глибоко сховані обставини великого кола: «у краплі води віддзеркалюється океан»);

— *принцип мінімальної достатності* (відсутності зайвих) запропонованих обставин, згідно з яким органічному розвиткові дії повинна відповідати мінімальна кількість фактів, сукупність яких охоплює максимальну кількість ідей, асоціацій і т. ін.; принцип мінімальної достатності запропонованих обставин випливає з уявлення про художній текст як систему, кожен з елементів якої максимально насичений інформацією і є невипадковим у контексті твору; виходячи з цього принципу, запропоновані обставини вистави створюються за допомогою мінімальної кількості фактів усіх рівнів; наявність *повітря, вільного простору* між найістотнішими обставинами п'єси активізує творчу уява глядача у напрямку основної концепції п'єси, що окреслюється за опорними обставинами;

— *принцип відбору запропонованих обставин*, який ґрунтується на уявленні про те, що митець віддзеркалює життя під певним кутом зору, виходячи з чого пропускає у свою свідомість, і відповідно у твір лише ті обставини, що розкривають драматичний конфлікт у певному жанровому ключі; неопрацьованих, випадкових обставин у спектаклі бути не може; «необхідно пам'ятати, — писав Г. О. Товстоногов, — що немає універсального способу відбору запропонованих обставин. У Чехова, приміром, дуже важливі такі обставини, як погана погода, головний біль, те, як розпочався день. А в Шекспіра, у його комедіях завжди гарна погода, у героїв ніколи не болить голова, а якщо вже погана погода, то це обов'язково буря»;

— *принцип доповнення* запропонованих обставин випливає з уявлення про п'єсу, як певний шифр, верхню частину айсберга, за якою можна судити про його невидиму підводну частину. ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ПОДІЯ

ОВАЦІЯ (лат. *ovatio, ovations, ovis*) — у Давньому Римі — малий тріумф, який влаштовувався, коли з якихось причин частину умов, необхідних для отримання великого тріумфу, не було виконано; овація була менш урочистим різновидом *тріумфу*: винуватець овації входив до міста пішки, а процесія, що його супроводжувала, була меншою; особа, на честь якої влаштовувалася овація, була убрана не в золоту тогу, як у тріумфі, а в просту магістратську *toga praetexta*; вінок, який прикрашав голову полководця при овації, був миртовий, а не лавровий, як під час тріумфу; полководець йшов без скіпетру, а попереду виступали не сурмачі, сенатори і війська, а лише флейтисти, за ними — натовп плебеїв і вершників. Сьогодні термін «овація» означає публічний вираз захоплення якимось виступом, тривалі оплески тощо. ► АПЛОДИСМЕНТИ, КРОТОС, ТРІУМФ

ОГЛЯД (рос. *обзор, обозрение*) — жанр театральної критики, об’єктом дослідження якого є певна сукупність творів сценічного мистецтва. Формування жанру припадає на XIX ст. На початку XX ст. жанр запозичений сценічним мистецтвом у вигляді театралізованих оглядів (ревю) подій року, сезону тощо ► ТЕАТР РЕВЮ

ОДЕОН (грец. *Odeion* — місце для співу; лат. *odium*) — в Афінах V ст. до н. е. за правління Перикла — будівля з банеподібним перекриттям, виготовленим зі щогол узятих у полон перських кораблів. В Одеоні змагалися музиканти (під час Панафінейських свят), виступали поети, філософи, влаштовувалися репетиції майбутніх вистав, огляди військ, судові засідання і *проагон* (генеральна репетиція — попередня зустріч із суддями й глядачами учасників змагання, акторів і драматургів). У Римі Одеон збудовано вперше за правління Доміціана. ► АМФІТЕАТР, ТЕАТР

ОДИВНЕННЯ ► ОЧУДНЕННЯ

ОДМІНА — в українському театрі XIX ст. — початку XX ст. — одиниця поділу п’єси на частини (картина), а також жанр драматургії («Послідні хвилини проклятого Гетьмана» — Історична малоруська драматична одміна з картиною. І. А. Абрамов, 1901). ► КАРТИНА

ОДЯГ СЦЕНИ — м’які декорації (куліси, падуги, завіси, задник), що обрамовують ігровий простір сцени.

ОКТАВО (лат. *octavo*) — у XVI–XVII ст. — один із книжкових форматів (20 х 25 см), у яких друкувалися драматичні твори (п’єси Шекспіра та ін.). ► КВАРТО, ФОЛІО

ОПЕРА БАЛАДНА (англ. *Ballad-Opera*) — в англійському театрі XVIII ст. — музично-драматичний жанр, комедія сатиричного характеру з піснями й іншими музичними номерами. У музиці баладних опер використовувалися мелодії популярних балад, твори професіональних композиторів, спеціально написані номери. Злободенний сюжет, простота форми і популярна музика визначали успіх баладної опери в широкої публіки. Перша баладна опера «Добрий пастух» А. Рамзея (1725) являла пасторальну п’єсу. Загальне визнання жанрові принесла «Опера жебраків» (1728) Джона Гея і Дж. Пепуша. Героями твору вперше на англійській сцені стали злодії, шахраї, вбивці, жебраки, повії. Це була пародія на звичаї англійської аристократії. Упродовж першого сезону виставу було показано понад тридцять разів.

Баладна опера вплинула на формування жанру німецького *зингшпіля*, а у XX ст. — *мюзиклу*. Баладна опера з фарсовим сюжетом називається баладним фарсом (англ. *ballad farce*). ► ЗИНГШПІЛЬ

ОПЕРА-БАЛЕТ (фр. *opéra-ballet*) — у французькому театрі XVII-XVIII ст. — синтетичний жанр, у якому балетні сцени мають таке саме значення, як і вокальні. Зазвичай опера-балет складається з низки інтермедій. Перша відома опера-балет — «Галантна Європа» («L’Europe galante») Кампра (1697) ► ІНТЕРМЕДІЯ

ОПЕРА-БУФ, ОПЕРА-БУФА (італ. *opera buffa*, фр. *opéra bouffe*) — в італійському музичному театрі XVIII ст. — комічна опера, що об’єднує спів із розмовними

діалогами. Перший зразок жанру — «Служниця-господиня» Дж. Перголезі (1733). Деякі ознаки жанру помітні у «Весіллі Фігаро» Моцарта (1786); високого розвитку досягла опера-буф у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні (1816) і «Любовному напої» Г. Доніцетті (1832) та ін. ► ОПЕРА КОМІЧНА

ОПЕРА ГЕРОЇЧНА (італ. *opera eroica*) — в італійському театрі масок — сценарій на міфологічний або трагічний сюжет зі щасливою розв'язкою. ► СЦЕНАРІЙ, ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

ОПЕРА ДРАМАТИЧНА (англ. *dramatic opera*) — в англійському театрі другої половини XVII ст. — вистава, в якій використовуються розмовні діалоги, пісні і музика; у музичному театрі — *серйозна опера*, що протиставляється *комічній опері*.

ОПЕРА КОБИЛЯЧА (англ. *horse opera*) — у театрі XVIII ст. — зневажливе визначення мелодрами (термін постав під впливом популярної у XVIII ст. гіподрами). У XX ст. вираз уживається також стосовно *вестернів*. ► ГІПОДРАМА, МЕЛОДРАМА

ОПЕРА КОМІЧНА, ОПЕРА КОМІК (фр. *opéra comique*) — у французькому музичному театрі XVIII ст. — жанр, який розвинувся з ярмаркових вистав із пісеньками, що виявляли ідеали *третього стану*.

На відміну від *опери-буфа* для комічної опери характерне поєднання музичних номерів з діалогами. З точки зору драматургії комічна опера — це сентиментальна історія, покладена на музику.

Найпоширеніша сюжетна схема комічної опери така: загроза шлюбу з нелюбом, згода дівчини, несподівана поява нареченого і весілля закоханих.

Першу комічну оперу написав Ж.-Ж. Руссо («Сільський чаклун», 1752; за її мотивами В. А. Моцарт написав *німецьку оперу* «Бастьєн і Бастьєнна», пост. 1768). У середині XIX ст. жанр витіснено *оперетою*. Інколи як синоніми вживають терміни *opéra bouffe* (фр.) і *opera buffa* (італ.), у XIX–XX ст. — *легка опера* (англ. *light opera*). ► БУРЛЕТА, ВОДЕВІЛЬ, ЗИНГШПІЛЬ, КОМЕДІЯ ЛІРИЧНА, ОПЕРА-БУФ, ОПЕРЕТА, САРСУЕЛА

ОПЕРА КОРКОВА, ОПЕРА ПРОБКОВА (англ. *cork opera*) — сленговий вираз в американському театрі — *minstrel show*, де актори використовують корок для гримування в чорний колір. ► МІНСТРЕЛ-ШОУ

ОПЕРА КОРОЛІВСЬКА (італ. *opera regia*) — в італійському театрі масок (*комедія дель арте)* — фантастична п'єса, в якій головними дійовими особами були королі та їхні придворні. ► КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

ОПЕРА ЛЯЛЬКОВА [МАРІОНЕТКОВА] (англ. *puppet opera*) — у театрі XVII ст. — синтетичний жанр, перший зразок якого — «Il Leonardo» з музикою Франческо Антоніо Пістокі на вірші графа Камілло Бадоверо — виконано 1679 р. у Венеції в театрі «Riva delle Zattere» дерев'яними маріонетками, які приводив у рух механізм, тоді як виконавці співали за сценою.

ОПЕРА МАЛА — у другій половині XIX ст. — синонім до *оперети* («из опереток или, как тогда говорили, *малых опер*» — М. Черняєв). ► ОПЕРЕТА

ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА — в українському театрі XIX ст. — сталий вираз для позначення музично-драматичних п'єс, створених на національному матеріалі («Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, 1819; «Купала на Ивана» С. Шерепері, 1840). ► ВОДЕВІЛЬ, ОПЕРЕТА

ОПЕРА МЕДИЧНА, МЕД-ОПЕРА (англ. *med opera*) — вистава, головним героєм якої є лікар, а сама дія обертається навколо медичних проблем.

ОПЕРА НАРОДНА — в Україні XIX ст. — термін, який вживався стосовно опери малоросійської «Наталка Полтавка» І. Котляревського та інших творів («Пісні в лицях». Народна опера в 3 діях М. Кропивницького, 1902) та ін.

ОПЕРА САВОЙ (англ. *Savoy Opera*) — в англійському театрі кінця XIX ст. — стиль, що дістав розвиток у практиці композитора Артура Саллівана, твори якого мали значний вплив на формування сучасного мюзиклу.

ОПЕРА-СЕМІСЕРІА (італ. *opera semiseria* — напівсерйозна опера) — у театрі XVIII ст. — жанровий різновид опери — між *оперою-серіа* і *оперою-буфа* («Дон Жуан» Моцарта, 1787; авторське визначення — *dramma giocosa — весела драма*).

ОПЕРА-СЕРІА (італ. *opera-seria*, фр. *opéras serieux*, пол. *opera poważna* — серйозна опера) — в італійському театрі XVII ст. — різновид опери на легендарно-історичний або героїко-міфологічний сюжет із зображенням «високих» пристрастей, зміст яких передається переважно в сольних номерах (арія, кантилена, речитатив; ансамблі і хори майже відсутні). Перші класичні опери-серіа написав А. Скарлатті. Наприкінці XVIII ст. оперу-серіа витісняє опера-буфа.

ОПЕРА ТЕАТРАЛЬНА (лат**.** *operae theatralis* — від *opera* — справа і *theatralis* — театральний; театральна справа) — у давньоримському театрі — клакери. ► КЛАКА

ОПЕРАЛЬНЯ (пол. *operalnia*) — оперний дім; будинок, призначений для показу оперних вистав (нім. *Opernhaus*, фр. *Maison d'Opera*). ► ДІМ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ОПЕРЕТА (лат. *operettae*) — у шкільному театрі XVIII ст. — віршований панегірик, покладений на музику. У світському театрі XVIII ст. — синонім до італійської *opera buffa*, французької *opéra bouffe* або *opera comique*, німецького *Singspiel*. Коротка легка драма з розмовним діалогом і музичними інтерлюдіями. У польському театрі XVIII–XIX ст. вживається також термін *operetka* (маленька опера). У російському придворному театрі — маленька оперна вистава (*оперетта* «Прибежище мира», 1748). У другій половині XIX ст. — комедійний жанр музично-драматичного театру, що спирався на традицію водевілю. Згодом оперета виокремилася в самостійний вид театру — *театр оперети*. У XIX ст. в Україні жанрове визначення «оперета» вживається у назві таких творів: «Маруся Богуславка», оперета на 4 дії І. Нечуя-Левицького, 1875), «Чортячий будинок», фантастично-комічна казка-оперета у 4 діях, скомпонував К. І. Ванченко-Писанецький, 1896; «Сельська честь» (Kavaleria rusticana), оперета на 1 дію, музика П. Масканьї, текст у перекладі М. Садовського, 1909; «Не ходи, Грицю, на вечорниці», драматична оперета в 5 діях, скомпонував В. Александров, 1884; «Бог не без милості,

козак не без щастя», драматическая оперета, М. Король-Тугий, 1900; «Добрі сусіди», оригинальная малороссійская оперета 3 д. Ф. А. Синельникова, 1906; «Коза-дереза». Дитяча комічна оперетка в 1 дії, Рус. Граб. Линд., 1890; «Коза дереза», дитяча комічна оперетка в 1 дії Граб. Рус. Линд. Лібрето уложила Дніпрова Чайка, 1891; «Безталанна, або Дві долі», драматическая оперетка в 3 діях, Ф. А. Бурсак, 1895; «Хома Коваль», драматична оперетка у 3 діях і 5 одмінах, 1901; «Пані молода з Боснії», комічна народна оперета, 1885; «Зелений острів», комічна оперетка Кичмана, 1885; «Пан Мандатор», народна комічна оперетка в 3 діях Д. Млаки, 1882. ► ВОДЕВІЛЬ, КОМЕДІО-ОПЕРА, ОПЕРА МАЛОРОСІЙСЬКА

ОПЕРНГАУЗ ► ДІМ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ОПЕРАЛЬНЯ, ТЕАТР ОПЕРНИЙ

ОПСИС (грец. *opsis* — бачення, погляд, зовнішній вигляд) — у «Поетиці» Аристотеля — один із складників трагедії — зовнішній бік вистави. «У кожній трагедії, — писав Аристотель, — мусить бути шість частин: *переказ* (*міф, μΰθος*), *характери (ʻήθη), мова (λέξις), думка (διάνοια), видовище (ôφις) і музична частина (μέλος)*».

ОРАТОР (фр. *orateur*, англ. *orator*) — у театрі XVII ст. — персонаж, який анонсував виставу на наступний день. ► АФІША, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ПРОЛОГ

ОРАЦІЯ (лат. *oratio*, пол. *oracja*) — у шкільному театрі — жанр урочистої святкової декламації. На українській етнічній території термін трапляється у книжці «Перло многоценное» Кирила Транквіліона-Ставровецького: «Также въ школах будучіи студенти могуть собі с тои книги святои выбирати вірши на свою потребу и творити з них ораціи розмаитіи часу потребы свої, хоч и на комедіях духовных» (1646). У Росії термін відомо з часів Петра І. ► ДЕКЛАМАЦІЯ

ОРХЕСТРА (грец. *orchestra* — від дієслова *orcheoma* — танцювати, фр. *orchestra*; англ. *orchestra*, нім. *Orchester*, ісп. *orquestra*) — у давньогрецькому театрі — круглий майданчик близько двадцяти семи метрів у діаметрі, на якому виступали хор і актори; у римлян — передні місця для сенаторів (у переносному значенні — сенат). У театрі Відродження орхестра знаходилася нижче сцени; під час інтермедій там улаштовувалися танці для придворних. В англійському театрі XVII ст. місця в орхестрі призначалися для урядовців і дворян.

ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ (англ. *lighting*, нім. *Beleuchtung*, ісп. *iluminación*, фр. *éclairage*) — один із засобів відтворення місця й обстановки дії, перспективи, атмосфери вистави тощо. Освітлювальна апаратура — це сукупність джерел світла, що розміщені на сцені й у залі для глядачів та поділяють на *апаратуру бічного, верхнього, горизонтального, виносного освітлення, а також світлові ефекти*. В античному театрі, як і в театрі середньовіччя, використовувалося лише природне освітлення. З появою театрального приміщення створюють штучне освітлення. Так, у бароковому театрі з'являються свічки й олійні лампи з рефлекторами, що давали змогу здійснювати доволі складні світлові ефекти (блискавки, схід сонця тощо). На початку XIX ст. з'являються лампи Arganda, завдяки чому яскравість освітлення збіль-

шується у шість разів. 1804 р. в лондонському театрі «Ліцеум» уперше використовують газові лампи. 1844 р. газове освітлення з'являється в польському театрі у Львові. 1849 р. в театрі вперше застосовують електричне освітлення.

ОЦІНКА ФАКТУ (рос. *оценка факта*) — у системі Станіславського — елемент психотехніки актора, процес сценічного сприйняття нових запропонованих обставин і перехід з однієї події в іншу, що передбачає: зміну об'єкта уваги, збирання ознак — від нижчої до вищої, встановлення нового ставлення до запропонованих обставин, що врешті й спричинює формування нової мети, нової дії й нової події. ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ПОДІЯ

ОЧУДНЕННЯ (англ. *Defamiliarization*; ефект очуднення, принцип очуднення) — термін Леся Курбаса, зміст якого частково перетинається з термінами *одивнення* (рос. *остраннение*) В. Шкловського *й очуження», ефект очуження (V-ефект), ефект чужості, дистанціювання, осторонення* Бертольта Брехта. Саму концепцію *очуднення* сформулював В. Шкловський, а згодом пристосовали до потреб театру Бертольт Брехт і Лесь Курбас. У лекції «Про очуднення речі» 24 січня 1926 р. Курбас дав таке визначення цього принципу: «Образне перетворення, воно є в буквальному розумінні: зрушення двох рядів уявлень. Приміром, байка: жаба надимається, аж лопається. Під цим розуміється людина. Коли б сказати просто, що людина лопається, — це було б не мистецтво, а був би просто звичайний протокол факту. Тому що робиться заміна одного ряду уявлень людини на інший ряд уявлень — на жабу, — тому вже, по-перше у нас відбувається весь цей шлях, процес асоціативних збурень, емоційних зрушень, які при сприйманні мистецького твору мають місце, і тут найважливіше <…> — радість від того, що можеш побачити цю річ в іншому ряді уявлень і асоціювати в інакшому, радість здогаду <…> Навіть найреалістичніша п'єса, найжиттєвіша ілюзорна постановка — вона очуднена тим, що вона на сцені, люди не живуть так насправді, а просто розігрують, чи, скажімо, в самій п'єсі складність сюжетних співвідношень, побудови, дії така чудна, що в житті так не трапляється, і ясно, що вона мусить на себе звернути увагу». ► ОЧУЖЕННЯ, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ОЧУЖЕННЯ, ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ (нім. *Verfremdung*, англ. *a-effect, alienation,* фр. *defamiliarization techniques*) — один з основних принципів епічного театру Бертольта Брехта. В українських і російських театральних виданнях побутує більше як десять лексем, якими передається термін Брехта *Verfremdung* (*Verfremdungseffekt*). У перших томах п'ятитомного російського видання творів Брехта цей термін передається словом *отчуждение*, а в останньому томі — *очуждение*. В українських дослідженнях одночасно співіснують терміни *відсторонення, відчуження* (*ефект відчуження, ефект відчуженості*), *дистанціювання, ефект чужості, одивнення, осторонення, очуднення* та ін.; інколи здійснюється підміна і замість терміна Брехта вживається подібний термін Віктора Шкловського *остранение* (згодом Шкловський виправив термін на *остраннение* — з двома *н*; хоча український до-

слідник творчості Б. Брехта О. Чирков вже давно застерігає від підміни брехтівського терміна *очуження* терміном Маркса *відчуження* — *Entfremdung*.

У праці «Про експериментальний театр» Брехт давав таке пояснення: «Що таке очуження? Очужити подію чи характер — означає насамперед: просто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість». ► ОЧУДНЕННЯ, ДРАМА ЕПІЧНА, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ

ПАВІЛЬЙОН (фр. *pavilion* — шатро; нім. *Pavillon*; англ. *box set*) — замкнена з трьох боків декорація, що зображує інтер'єр кімнати, бокові стіни якої сходяться під кутом із задником і створюють ілюзію внутрішнього приміщення; зазвичай ця декорація складається з певної кількості рам, обтягнутих тканиною.

Уперше павільйон використано на сцені 1794 р. в Гамбурзі Ф. Л. Шредером у зв'язку з розвитком сцени глибинного типу. У французькому театрі павільйон впроваджується з 1830-х рр. у зв'язку з потребами нової драматургії (водевілю, мелодрами, драматургії Скріба і Бальзака). У другій половині XIX ст. павільйон стає стандартною декорацією для *гарно скроєної п'єси*, а згодом і для реалістичної драматургії. ► ДЕКОРАЦІЯ, СЦЕНОГРАФІЯ

ПАДУГИ — куліси, підвішені на штанкеті над сценою уздовж червоної лінії (рампи) для маскування софітів, колосників, перехідних містків тощо.

ПАЛИЧКА РЕЖИСЕРСЬКА (нім. *Dirigierstab*) — паличка, що нею користувався *режисер* середньовічної містерії, даючи знак для вступу виконавцеві. Такого керівника постановки з паличкою і *режисерським примірником* зафіксовано на відомій гравюрі Ж. Фуке «Мучеництво св. Аполлонії» (бл. 1460).

ПАЛІАТА (лат. *comoedia palliata*) ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА

ПАНДУС (фр. *pente douce* — пологий схил; англ. *raked*) — похилий майданчик, настил якого розташований під кутом до планшета сцени.

ПАНЕГІРИК (грец. *panegyrikos* — урочиста промова, лат. *panegyrikus*, пол. *panegiryk*) — у Стародавній Греції — урочиста промова під час свята на честь міста, місцевого божества, бійців, що загинули в битвах тощо.

Назву *панегірик* уперше дав своєму творові Ісократ, який писав: «Кожний помітить, що війна з варварами народжує урочисті піснеспіви, а війна з еллінами — поховальні пісні; перші виконуються під час свят, другі — під час згадки про наші нещастя. Я гадаю, що й поеми Гомера отримали велику славу через те, що він так прекрасно оспівав тих, хто вів війну з варварами <…> Поет Піндар лише одного разу назвав наше місто оплотом Еллади, і за це наші предки зробили його проксеном і подарували десять тисяч талантів. Я ж оспівав наше місто більше й краще, ніж він, і було б дуже дивно, якби після цього я не дожив решту своїх днів у пошані». На думку Мартіна Нільссона, — усі грецькі свята були, у буквальному значенні, панегіреями (*panegyris*), до яких приурочувалися ярмарки (*panegyris* означає також ярмарок), що найбільше й привертало увагу пересічних греків.

У шкільному театрі панегірик став одним з головних жанрів.

Зазвичай панегірики писалися за чіткою системою: в античній, середньовічній або новій історії знаходилися сюжети, герої яких мали імена, схожі з іменами представників шляхти, яким присвячувалася вистава, а для вистав, здійснених до іменин магната, використовувався агіографічний сюжет, де імена святих збігалися з іменем винуватця урочистостей. Відображені в панегіричній драмі події мали нагадувати про подвиги й перемоги шляхетного замовника, стаючи, таким чином, зразком прямих або замаскованих аналогій.

В українському шкільному театрі до перших зразків виконавського жанру належить саме панегірична декламація *«Просфонима»*, написана від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав із Києва до Львова.

Жанр принагідних декламацій здобув в Україні популярність і, попри особистісний характер цього парадного театрального портрета, у XVII ст. був актуалізований набагато більше, ніж інші. Що ж до авторів панегіриків, то про них Сергій Єфремов писав не інакше як про *циніків-панегіристів*, а Михайло Возняк називав їхню творчість суцільним *панегіричним пустомельством*, адже більшість тогочасних видовищ, попри домінування в них біблійних мотивів, як і декламації, належали до системи тріумфально-апофеозних жанрів, орієнтованих не так на релігійну пропаганду, як на оспівування світської або духовної влади, котра охоче виряджалася у біблійні шати. ► АПОФЕОЗ, ДЕКЛАМАЦІЯ, ДРАМА ПРИНАГІДНА, ДРАМА ШКІЛЬНА, МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ

ПАНОРАМА (грец. *panorata*, від *pan* — все і *orata* — вид, видовище) — слово, що його вжив единбурзький художник Р. Баркером 1789 р. для позначення картини великого розміру, на якій зображувалася видатна історична подія з участю великої кількості людей, тоді як саму картину розміщено й освітлено таким чином, щоб створювати враження об'ємності. У XVIII–XIX ст. у Росії панорамою називався різновид театру ляльок, у якому показувалися панорами європейських міст або рухомі картини із зображенням, приміром, походу наполеонівської армії. У XIX ст. панорама інколи називалася *кінетозографічним театром* або *кінетозографічним видом*. До подібного типу видовищ належали також винайдені в 1830-х рр. *фенакістіскоп* (від грец. *фенас* — ошукування і *скоп* — дивитися), *фантоскоп, стробоскоп, зоотроп, дедалеум* (на честь Дедала, який, за переказом, створив рухомі картини людей, тварин тощо), *кінематоскоп, мутоскоп, праксіноскоп* та ін. Починаючи з XIX ст. панорамою називається також мальований *задник*, що пересувається з одного боку сцени в інший; рух задника здійснюється на очах у глядачів, створюючи ілюзію руху; вперше таку панораму використано у виставі «Арлекін і брат Бекон» у театрі «Covent Garden» (1820). Панорамою називається також жанр *п'єс-панорам*, у яких маленькі сценки-епізоди об'єднані піснями; цей жанровий неологізм упровадив італійський драматург Рафаеле Вівіані (1888–1950). Серед п'єс цього жанру — «Провулок» (1917), «Вулиця Толедо вночі» (1918), «Весілля» (1919), «Десять заповідей» (1947) та ін. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТЕАТР РАЙОК

ПАНТАЛОНАДА (італ. *Pantalonata*, фр. *Pantalonnade*) — в італійському театрі масок — бурлеск або фарс з участю традиційного героя комедії масок Панталоне. ► ПАНТАЛОНЕ, ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ

ПАРАБАЗА, ПАРАБАЗИС, ПАРАБАСА (грец. *parabasis* — відійти убік) — у давньогрецькому театрі — частина трагедії, у якій хор виходить на авансцену, щоб через свого корифея передати глядачам точку зору автора, його ставлення до подій; авторський відступ, апарт хору. ► АПАРТ, КОМЕДІЯ АНТИЧНА, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ПАРАБОЛА ► ДРАМА-ПАРАБОЛА, ДРАМА ДИДАКТИЧНА, ДРАМА ЕПІЧНА, МОРАЛІТЕ

ПАРАД, ПАРАД-ПРОЛОГ (фр. *parade*; англ. *parade*, нім. *Parade*; ісп. *parada*) — у французькому ярмарковому театрі XVII–XVIII ст. — комедійні сценки, що розігрувалися акторами перед сценічним майданчиком або театром з метою зібрати публіку на виставу.

Спочатку змістом параду було рекламне оголошення у формі блазнювання, що здійснював власник театру з допомогою свого слуги. Оголошення супроводжувалося показом фокусів, стрибками, кульбітами, дотепними й брутальними жартами. Інколи паради здійснювалися у формі виступів танцюристів на дроті. Згодом парад перетворився на невеличку буфонну провокативну комедію, що являла різновид фарсу або арлекінади; постійними масками параду були Касандр (Панталоне), Жиль (П'єро, Педроліно), Арлекін, Скарамуш, Коломбіна.

Паради виставлялися й у придворному театрі:

1615 р. влаштовано кінний балет «Перемога Любові над Війною» (у видовищі зображено грандіозний парад битв; у колісницю Європи впряжені коні, Африку везли слони, Азію — верблюди, Америку — єдинороги);

1664 р. — «Розваги чарівного острова» у Версалі (у програмі свята показано виставу «Тартюф» Мольєра; урочистості розпочалися близько шостої вечора парадом персонажів з поеми Аріосто; процесію відкривав пан де Барден, герольд; за ним троє пажів, один з яких ніс спис і щит короля; шестеро сурмачів і двоє литавристів на конях їхали попереду герцога де Сент-Еньяна; герцог — розпорядник свята — виконував роль Дикого Гвідо; появі персонажів передували вірші про визволення за допомогою чарівного кільця хоробрих рицарів, які були в полоні в красуні Альбіни та ін.; нарешті — паладин Руджеро, герой свята — у виконанні Людовика XIV, верхи на коні; постановку здійснив Ж.-Б. Мольєр);

1686 р. — в Італії — влаштовано регату, що нагадувала морський парад, за сюжетом якого кораблі влаштовували морський бій (навмахію);

1754 р. в «Театральному словнику» Лері дається визначення: «Під словом *парад* розуміють фарси, написані без дотримання правил, стилем набундюченим і кумедним, сповненим дотепами і грубими театральними жартами, дуже вільні і дуже сатиричні, які розігрували фігляри біля входу в балаган, щоб зібрати публіку».

1837 р. вперше у практиці цирку здійснено *парад дресированих звірів* на вулицях Нью-Йорка.

У XX ст. паради перетворилися на мілітаризовані процесії (*театр процесій*) на честь державних свят.

Паради-прологи були популярними в радянському театрі й цирку 1930-х рр. ► ДИЯБЛЕРІЯ, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ПАРОД, ПЕДЖЕНТ

ПАРАД КОСТЮМІВ (англ. *dress parade, costume parade*) — репетиція в костюмах. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПАРАДИЗ (фр. *paradis*, нім. *Paradies* від лат. *paradisus*; італ. *paradiso*; ісп. *paradiso*) — у театрі доби Відродження — сценічна машина, яка представляла Рай і фігури в ньому; у французькому театрі XVI ст. — галерея; у ранговому театрі, починаючи з XVIII ст. — найвищий ярус із найдешевшими, ненумерованими і зазвичай стоячими місцями. У Франції синоніми парадизу — *colombier* (голуб'ятник) або *pouailler* (курник). Парадизом називався також різновид театру ляльок — *райок*. ► ГАЛЕРЕЯ, ПАРАДИЗ, ПОРТИК, РАЙОК, ТЕАТР РАЙОК

ПАРАДИЗШПІЛЬ (нім. *Paradeisspiel, Paradiesspiel*; англ. *Paradise drama* — райське дійство) — у середньовічному театрі — релігійні видовища, дія яких розгортається в Раю (вигнання Адама та Єви з Раю). ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

ПАРАДОКС ПРО АКТОРА — принцип театру переживання, що його вперше сформулював Дені Дідро у трактаті-маніфесті «Парадокс про актора» (1775, друк. 1830 р.). ► ПЕРЕВТІЛЕННЯ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ

ПАРАТАКСИС (лат. *parataxis* — те, що лежить поряд) — термін логіки — синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних, послідовно розміщених частин висловлювання. Дж. Стайн застосовує цей термін для характеристики одного з поширених у драматургії й театрі композиційних прийомів, що спирається на принцип дискретного *монтажу атракціонів*: «*Відкрита* структура п'єс Бюхнера, — пише Стайн, — це його найвражаючіше та найкорисніше нововведення. *Паратаксис* — протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку — був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна <…> Передусім у цій п'єсі [«Войцек»] аристотелівська логіка причини і наслідку повністю заміняється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне значення сам по собі». ► ДРАМА АРИСТОТЕЛІВСЬКА, КОМПОЗИЦІЯ, ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ПАРАТЕАТР (від грец. *para* — біля, поряд; те, що відхиляється від норми, порушення; біля театру) — театральна поведінка, що не вписується в загальноприйняті форми театру (обряд, церемоніал тощо); видовища, в яких можна вирізнити елементи театральності, спрямовані, однак, не на вирішення естетичних завдань. Публічна діяльність, що запозичає засоби виразності в театру, однак не має на меті естетичну насолоду глядача. Загалом складні слова, що починаються з *пара…* мають негативне значення (паразит, паранаука та ін.; у медицині ряд захворювань починається з *пара*). Нечіткість терміна надає явищам, стосовно яких він уживається, забарвлення неповноти і невідповідності *достеменному*

театрові. Найчастіше термін уживається стосовно релігійних і соціальних обрядів, нерозвинених форм релігійного театру тощо. ► МЕТАТЕАТР, ТЕАТР, СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ПАРОД (грец. *пαρόδου, parodoi, Πάροδος*) — у давньогрецькому театрі — вступна частина хору, що дістала назву від бічних ходів з кону на орхестру, по яких переходив розділений на дві частини хор, співаючи свої пісні. ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ, КОМЕДІЯ АНТИЧНА, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ПАРОДІЯ (від грец. *para* і *ode*; італ. *la parodia*, англ. *parody*) — твір мистецтва або прийом, спрямований на висміювання якогось явища шляхом глузливої імітації його унікальних ознак. ► БЛАЗЕНАДА, БУРЛЕСК, ГІЛАРОТРАГЕДІЯ, ІПОТЕЗА, КАРНАВАЛ, ОПЕРА БАЛАДНА, ПАРАТРАГЕДІЯ, ТРАВЕСТІЯ

ПАРТЕР (від фр. *parterre* — земля) — у французькому театрі XVI–XVIII ст. — «місця на землі» або «частина зали для глядачів за кріслами для глядачів без права на місце для сидіння». В єлизаветинському театрі глядачів партеру називали *groundling* (у переносному значенні — невибагливий).

У західноєвропейському театрі для позначення передніх і задніх рядів партеру вживаються різні терміни: фр. *parterre* — задні ряди, *fauteuils d'orchestre* — передні ряди; нім. *Partere* — задні ряди, *Parkett* — передні ряди; англ. *pit* — задні ряди, *stalls* — передні ряди).

Російський словник 1730 р. подав таке пояснення: «*Партер*. Палата, где играют оперы, разделена на три части. Вошедши дверми к передней стене, сделан феатр, или место, на котором изобразители представляют свои действа; около прочих трех стен кругом сделаны в несколько рядов чуланчики маленькие (ложі — *О. К.*), из которых смотрят оперу знатнейшие особы (а знатнейшие на опере бывают те, которые больше денег заплатят). Порожнее место меж феатром и чуланчиками называется партер, и там-то весь народ собирается». «Драмматической словарь…», видрукуваний у Росії 1787 р., передає термін у написанні *портер*. У сучасному театрі партером називається нижній поверх зали з кріслами для глядачів. Український «Словник чужомовних слів» П. Штепи (1977) пропонує синонім — *наперpocząдня*. ► ЛОЖА, ПАРКЕТ

ПАРТИТУРА ВИСТАВИ (італ. *partitura* — розподіл; у музиці — нотний запис багатоголосного твору, призначеного для виконання ансамблем) — режисерський примірник п'єси, в якому фіксуються вимоги режисера до виконавців, мізансцени, сценічні ефекти тощо. В Україні партитури вистав і ролей, починаючи з 1892 р., створював П. Саксаганський, у Росії з 1898 р. — К. Station Станіславський. ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ, ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ПАСІЇ, ПАСІЯ, ПАСІОН, ПАСІЙНА ДРАМА ► ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ, ДРАМА ШКІЛЬНА, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, МІСТЕРІЯ СТРАСТІВ

ПАСОС (ісп. *pasos*) — в іспанському народному театрі XVI ст. — одноактний фарс. Основні персонажі — простак-селянин, його дружина, донька, шельмува-

тий слуга, бідний студент, блазень, злодій, дурнуватий провінціал, інколи — збіднілий ідальго. ► ІНТЕРМЕДІЯ, ДРАМА НАРОДНА, КОМЕДІЯ-ФАРС

ПАСТІЧЧО, ПАСТИШ (італ. *pasticcio* — паштет, англ. *pastiche*) — у театрі XVII-XVIII ст. — побудова мистецького твору (*опери*, *сценарію* тощо) за принципом нанизування уривків інших творів одного або кількох авторів (*опера-пастіччо*, музику до якої запозичено з раніше написаних опер тощо). Як прийом *пастиш* дуже часто використовується в *бурлескній комедії* і *пародії*. ► БУРЛЕСК, КВОДЛІБЕТ

ПАСТОРАЛЬ (фр. *pastorale* від лат. *pastoralis* — пастуший) — в італійському театрі XVI ст. — опера, пантоміма, балет або драматична сценка, сюжет якої пов'язаний з ідеалізованим показом сільського (пастушого) життя. Назва походить від слова *pastoralis* (пастух), тобто *пастуша драма* (нім. *Schäferspiel*), однак значну частину творів цього жанру названо *драмами* або *трагікомедіями*. Жанр похідний від еклоги і в широкому розумінні буколічної (сільської) поезії античності і раннього Відродження.

Пастораль являла невеличку п'єсу, що входила до програми придворних свят. У ній ідилічно змальовувалося умовне сільське життя пастухів і пастушок з манерами придворних аристократів. Початково пасторалі виконували придворні любителі, однак згодом у них почали брати участь і професіональні актори. Вистави виконували в пейзажній декорації (перспективно розташовані кущі, квіти, пагорки, джерельця, хатинки тощо) під супровід музики.

Найпершими творами в цьому жанрі були: «Аркадія» (1504) Дж. Саннадзаро, «Егле» (1545) Джіральді Чінтіо, «Жертвопринесення» (1554) А. Беккарі (на думку деяких дослідників — Г. Бояджієв та ін. — першою п'єсою в жанрі пасторалі було «Сказання про Орфея» Анджело Поліціано, 1471).

Упродовж століття жанр дістав нечувану популярність і в Мадриді видрукувано навіть «Танець про народження Ісуса Христа у пасторальній манері» (1561) Петро Суареса де Роблеса. Серед початків пасторалі дослідники називають інколи жанри німецького релігійного театру (*hirtenspiele* і *schaferspiele*) — *пастуші драми* про прихід пастухів до немовляти Ісуса. Пасторальні сюжети покладено в основу багатьох опер Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Ж. Руссо, К.-В. Глюка, В. А. Моцарта та ін. У російському придворному театрі жанр відомо з XVII ст.; інколи вживався синонім *пастушечья драмма* («Деревенский праздник или Увенчанная добродетель», 1777). Пасторальні настрої не втрачали своєї принадності й у театрі XIX–XX ст., визначаючи успіх сільської тематики. ► КОМЕДІЯ ПАСТОРАЛЬНА, СЕЛЯНКА

ПАСТОРАЛЬ ГЕРОЇЧНА (фр. *pastorale héroique*) — у французькому музичному театрі кінця XVII — початку XVIII ст. — різновид пасторалі на міфологічний сюжет. У цьому жанрі працювали Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо та ін.

ПАСТОРАЛЬ КОМІЧНА (фр. *pastorale-comique*) — у театрі XVII ст. — вистава, в якій на основі міфологічного сюжету з використанням музики і танців демонструвалося життя придворних в їхніх маєтках. ► КОМЕДІЯ ПАСТОРАЛЬНА

ПАСТОРАЛЬКА (пол. *pastorałka*) — у польському театрі XVI ст. — різдвяна містерія. ► ДРАМА РІЗДВЯНА, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

ПАСТУРЕЛЬ, ПАСТОРЕЛА (фр. *pastourelle*, прованс. *pastorela* — пастушка) — у французькому театрі XII–XIV ст. — куртуазний жанр у творчості *труверів* і провансальських трубадурів, лицарський варіант буколічної поезії і передвісник пасторалі. У діалогічній формі пастурель демонструє грайливу сцену спокушання лицарем прекрасної пастушки на тлі чудової природи. Інколи лицар досягає своєї мети, інколи йому стає на заваді закоханий пастух. Серед авторів пастурелі були Жан Бодель, Жан Фруассар та ін. Драматичним варіантом пастурелі є драматизована пастурель Адама де ла Аля «Гра про Робена і Маріон», що її виставлено у Неаполі при дворі Роберта II, графа Артуа (1283–1286). Вважається, що *драматизована пастурель* заклала підвалини для формування *комічної опери*. ► ОПЕРА КОМІЧНА, ПАСТОРАЛЬ, СЕЛЯНКА, СПІВОГРА

ПАТЯКАННЯ — в українському театрі XIX ст. — мовна характеристика персонажа, створена актором із використанням великої кількості незугарно переплутаних слів, наголосів тощо.

Про цю манеру виконання критично висловлювалися провідні діячі української сцени (Марко Кропивницький писав: «Б-ов не розмовляв, а патякав, так і рецензенти зазначали. Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — патякать»; Євген Желехівський у своєму Словнику подає «п*атякати — plauschen; durch Allotrien; säumen*», 1886).

ПАЯЦ (італ. *pagliaccio*; фр. *paillasse*) — в італійському театрі — комічний персонаж народної комедії, блазень, комік. ► АКТОР

ПЕДЖЕНТ (англ. *pageant, karre*; від лат. *pagina* — пластина; ісп. *carros*; італ. *edifizio*) — у театрі середньовіччя — пересувна сцена для показу містерій, міраклів, театралізованих процесій. В англійському театрі слово відомо з 1380 р.

Походження педжента виводять з флорентійських тріонфі. Інколи педжент мав форму великого візка, на якому було влаштовано двох’ярусний балаган; у нижньому ярусі, закритому з усіх боків, розташовувалися й переодягалися актори, а у верхньому (що мав завісу, декорацію і бутафорію) виконувалася сцена або акт з багатоактної вистави. Згодом педжентом почали називати і сам жанр пишного і барвистого видовища. Приміром, під час приїздів королеви в маєтки вельмож влаштовували такі педженти, як водна феєрія у Кенілворті (1575 р.). Цехові гільдії, вітаючи королеву, яка проїжджала містом, також влаштовували свої видовища, які називалися педжентом. Сцени на арені називалися *в колі*: дія пересувалася з *будинку* в *будинок*, а услід за дією, від *будинку* до *будинку*, переходили й глядачі. З документів відомі такі назви англійських міраклів і педжентів, присвячених святим: Св. Агнесі (1409); Св. Андрієві (1525, 1604); Св. Катерині (1080–1120, «quemdam ludum de Sancta Katerina»; 1393; педжент для Катерини Арагонської, розіграний дівчатами, 1501; педжент у процесії під час свята Corpus

Christi, 1503); Св. Кристоферові (1534, у виставі була сцена суперечки між католицьким і протестантським священиками). Багато видовищ присвячувалося Св. Георгієві. Переважно це були приурочені до свята Corpus Christi педженти гільдій. Змістом видовищ була боротьба Св. Георгія зі змієм і прозорі натяки на ознаки подібності між святим і королями, королевами або принаймні принцами крові. Популярними були також педженти, присвячені Іоанові Хрестителеві (так, 1613 р. для королеви було показано виставу, в якій діяли Ірод, Іродіада, демонструвався танок Саломеї й відсічення голови Іоанові Хрестителеві). Ледве чи не найбільша кількість педжентів присвячувалася Діві Марії. Так, у виставах 1395–1396 рр. Марія з'являлася в оточенні ангелів і Єлизавети. 1483 р. показано педжент з дівою Марією. Відомо виставу про Йосипа та Марію, показану для Палати лордів. Інколи, показавши певний епізод містерії, педжент переїздив на сусідню площу, а на його місце приїздила інша платформа з наступним епізодом. І так тривало доти, доки всі педженти не проходили через кожну площу. Архідиякон Роберт Роджерс залишив такий опис педжентів другої половини XVI ст.: «Виконувалися ці п'єси у такий спосіб: кожна гільдія мала свій педжент, що являв високий поміст на чотирьох колесах з верхнім і нижнім ярусами; у нижньому виконавці вдягалися, а грали у верхньому, відкритому з усіх боків таким чином, щоб усі глядачі могли їх бачити й чути. Місця, де вони грали, знаходилися на кожній вулиці. Вони починали спершу в Аббейгет, і після того, як перший педжент відіграв свою частину, він пересувався на велике перехрестя перед будинком мера, а потім їхав далі, по всіх вулицях, щоб на кожній вулиці виконувався педжент, доки всі вони не переграли в призначений день; коли ж усе підходило до завершення, з вулиці до вулиці передавався наказ про те, що вони можуть сходитися в тім місці, відкіля починали свої виступи. Так по всіх вулицях проходили педженти, граючи одночасно». У документі 1656 р. подається й такий опис: «Ці педженти, що демонструються з урочистістю й благоговінням братчиками монастиря, мали для кількох сцен дуже великі й високі театри, розміщені на колесах і перевезені для зручності глядачів в усі головні частини міста. Зміст видовища становила розповідь з Нового Заповіту, викладена у віршах давньоанглійською мовою». Подібні до педжентів візки використовувалися і в іспанському театрі XVII ст., де основна сцена була сполучена з пристосованими до безлічі трансформацій особливими платформами або візками (*medio carro* або *carro*), які під'їжджали й примикали до сцени, демонструючи різноманітні перетворення, повітряні польоти, картини чарівних садів і морських просторів, крилатих драконів, башти, що провалювалися крізь землю, рух небесних світил, перетворення палацу на велетенську тварину тощо.

У XX ст. педженти відроджено в Англії, а згодом і в США, де постановки педжентів здійснювалися з нагоди ювілеїв графств і міст. У США близько 1910 р. створено «Американську компанію педжентів». ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА

ПЕРЕВТІЛЕННЯ (рос. *перевоплощение*) — у системі Станіславського — визначальна ознака мистецтва актора школи переживання (*психологічного театру*). Ця особливість полягає у здатності актора діяти на сцені в образі іншої людини — персонажа, якого він зображує у виставі.

Перевтілення актора — один з наріжних каменів системи Станіславського, спрямованої на те, щоб найрізноманітнішими прийомами активізувати органічну творчість актора і створити для неї сприятливі умови. Один з таких прийомів полягає в тому, що актор ставить самого себе в запропоновані обставини ролі і йде в роботі над роллю *від себе*. Професійне вміння артиста трансформувати свою художницьку потребу в потребу зображуваної ним особи є основою перевтілення. «Актор ні за яких умов, — писав Станіславський, — не повинен відходити від себе <…> Перевтілення не в тому, щоб відійти від себе, а в тому, що у діях ролі ви оточуєте себе запропонованими обставинами ролі». Є. Б. Вахтангов завданням перевтілення вважав «органічне вирощування в собі під час репетиції такого ставлення до світу й світосприйняття, як у даного персонажа». Іншої точки зору дотримувався Макс Райнгардт, який говорив: «Мистецтво гри — це мистецтво оголення, а не перевтілення! Актор перевтілюється в іншу долю, але не в іншу людину! Щастя глядача — у відкритті індивідуальності актора».

В основі здатності актора до перевтілення — така нервова організація, за якої можлива легка перебудова умовно-рефлекторних зв'язків і стереотипів поведінки, тобто висока рухливість нервових процесів і розвинена творча уява.

Практика сцени другої половини XX ст. (*гепенінг*, *перформенс* тощо) спростовує тезу про перевтілення як домінантну ознаку творчості актора-перформера. ► АКЦІОНІЗМ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ПЕРЕЖИВАННЯ (рос. *переживание*) — у системі Станіславського — один з основних напрямів у театральному (акторському) мистецтві, який вимагає від актора, щоб він жив на сцені почуттями і думками персонажа. На відміну від мистецтва переживання мистецтво удавання ґрунтується на тому, що актор може лише одного разу переживши почуття своєї ролі, на спектаклі лише відтворює їхній зовнішній вияв. ► ЖИТТЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ РОЛІ, ПЕРЕВТІЛЕННЯ, ПРЕЗЕНТАЦІЯ, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО, СТИЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙНИЙ, УДАВАННЯ

ПЕРЕЛИЦЬОВКА, ПЕРЕЛИЦЬОВАННЯ, ПЕРЕЛИЦЬОВАННЄ — маловживаний староукраїнський термін, який застосовується на позначення адаптації, переробки, інсценівки нетеатрального твору до вимог сцени або перенесення ситуацій іншого драматичного твору на місцевий ґрунт, в умови, наближені до глядачів. Так, у підзаголовку п'єси «Хоть з мосту в воду головою» М. Кропивницького (за п'єсою. Ж.-Б. Мольєра «Жорж Данден») зазначено: «Перелицював М. Л. Кропивницький». ► АДАПТАЦІЯ, ІНСЦЕНІВКА, ПЕРЕРОБКА

ПЕРЕМІНА ЧИСТА — робочий термін, який означає повну зміну декорацій на очах у глядача.

ПЕРЕРОБ, ПЕРЕРОБКА — в Україні у XIX ст. — термін на позначення адаптації, переробки, інсценівки нетеатрального твору до вимог сцени або перенесення ситуацій іншого драматичного твору на місцевий ґрунт, в умови, наближені до глядачів («по просьбі і по згоді автора "На Кожум'яках" перероблена наново і права на переробку мені дадені, і права теж на користування з переробу» — М. Старицький; «радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару, бо перероби все-таки зостануться переробами…» — М. Кропивницький; «пришлю Вам драму "Титарівну", івку переріб (або, краще сказати, позика сюжету) із Т. Шевченка» — М. Кропивницький; «драматична переробка» — І. Франко). ▸ АДАПТАЦІЯ, ІНСЦЕНІВКА, ПЕРЕЛИЦЬОВКА

ПЕРЕТВОРЕННЯ — термін Леся Курбаса — своєрідний троп, за допомогою якого режисер розкриває образний зміст сценічної дії. Перетворення — спосіб образного іносказання, метафора, перенесення, що містить такі елементи: дієвість, гіперболізацію, метафоричність, просторово-часовий розвиток. «Коли ми беремо якийсь факт із життя, — зазначав Курбас, — і замість того, щоб подавати його натуралістично, перетворюємо його у певний сценічний еквівалент, цілком інший, винятково театральний за формою — це і буде перетворенням».

Перетворення руху Курбас підрозділяв на *ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізовані, ритмізовані, символічні, образні, дієві й образно-дієві*.

4 квітня 1923 р. у щоденникових записах Курбас наводить такі види перетворення: «Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1. Ілюстративне; 2. Пантомімічне; 3. Образне; 4. Пряме; 5. Ритмізоване; 6. Просторове (дух пластики); 7. Стилізуюче; 8. Розмірне; натякаюче; лінійне».

25 березня 1925 р. на засіданні Режштабу (протокол № 16) Лесь Курбас зазначав: «Найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод перетворення, котрий є чимсь протилежним стенографічному повторенню життєвих явищ; це є метод, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих форм, до яких звик глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цеї ідеї, яка виводиться на сцені. Цей метод створює особливу театральну фактуру, котра дуже різниться від просто театрального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли у попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй перетворенням дійсності, але перетворенням, так би мовити, останнім по своїй цінності для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова фактура — вона полягає в формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула *гласящих*, що може піддаватися певній механізації…»

13 травня 1925 р. на засіданні Режштабу МОБ (протокол № 33) Курбас говорив: «За часів <…> "Тресту Д. Є." з'явилося у російській театральній пресі слово *переключение*. Воно зустрічається доволі часто. Це саме переключення по суті своїй збігається з тим, що ми у самих початках нашої роботи назвали перетворенням

(в часи "Газу" і раніш). Марко Терещенко підхопив це слово і перед прем'єрою "Камергера" в пресі було оговорено, що буде вжитий момент переключень. Це і є те саме, що ми у всякому разі років три тому назад під цим розуміли. Одначе це відрізнювання від такого роду перетворень образних, від всіх інших перетворень є логічною помилкою. В чому, власне, помилка? А в тому, що це переключення (по нашому — *перетворення*) нічим не відрізняється від всякої іншої комбінації засобів, яка, будучи чимсь іншим по суті, і не намагаючись бути тим, що вона представляє, викликає у нас такого роду асоціації, які потрібні. І мало того, що викликає ті асоціації, але викликає ту кількість процесів, ту напруженість нашої уваги, яка є підняттям тонусу, як певний театральний момент. Як довго актор намагається бути тим, що він зображує, так довго ми не можемо говорити про перетворення. Коли він *перевоплощається*, коли він підроблюється під натуру, ми не можемо говорити про перетворення навіть і тоді, коли він цю саму натуру бере і підкреслює, наближує її до певної театральної підвищеності. Коли він її трактує не натуралістично, а реалістично в такому розумінні, коли він виводить більш підкреслено — це не буде ще перетворенням. Воно не є чимсь інакшим, ніж те, що воно має у нас викликати. Воно намагається бути тим самим, до певної міри стилізованим, до певної міри театральним. Але нехай він зробить так, що він — це явище життєве, яке він має зображати, хай він його перетворить на щось інакше, що має викликати асоціації того певного змісту — з'являється перетворення».

«Перетворення по суті є символом, — як всяке мистецтво, воно було, є, і буде символом. Це не є символізм — прошу не змішувати. Ясно, що ставити знак рівняння між переключенням і перетворенням не можна. Або треба поняття про переключення покорити, бо розрізняти перетворення в цілому і переключення немає підстав. Коли Шимеле Сорокер <…> надів на голову шапку Наполеона і викликає тим асоціацію того, що він стояв між ними, як Наполеон — чим воно різниться? Він нічим не Наполеон, він не хоче ним бути, він тільки так скомбінував свої засоби — і костюм, і позу, що воно викликало більш напружену роботу асоціаційних процесів і підняло наш тонус тривання і ми знайшли, що це Наполеон».

«Чому натуралістичний театр був до певної міри мистецтвом, хоча в ньому не було моменту перетворення? А тому, що перетворення було, але у драматурга. Життя не взяте з усіма випадковостями, а перетворене в особливе зіставлення осіб, обстановок, настроїв життя, логічності і т. д. Чому перетворення і сучасність такі близькі? Перетворення — це розгадка, розрубання Гордієвого вузла всього сучасного театру. Без перетворення сучасний театр родиться зайвим. Його цілком заступає кіно. Він перестає виконувати свої функції. Театр розвивається до свого натуралістичного стилю (оскільки стилем його можна назвати), розвивався, наче підходячи до кіно. Підійшов до кіно, передав йому свою фактуру, кіно понесло його далі і почуває себе дуже гарно і на місці (монтаж шматків з життя). Але театр почав шукати свого справжнього обличчя: те, що треба було в розу-

мінні його шматочків життя, це передали кіно. Натуралістичний театр також потрібний. Всякий театр, видовище, крім пафосу даного часу, повинен мати певну умовність суто театрального порядку, котра виводиться з того самого пафосу часу. Без цієї умовності театр не може існувати».

1 лютого 1927 р. Лесь Курбас занотовував у щоденнику: «“Ревізор” [у Мейєрхольда]. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — *весь навпаки* — вражає своїм несмаком. У великій мірі “рассудительний” той Мейєрхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. Деякі мізансцени (наприклад, перебіг дівчат під час взяток) — шедевр стилізації. Деякі сцени (наприклад, сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерства, кладуть тавро на весь спектакль (спілі виноградні грона чи яблуня, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ, хоч цілий ряд сцен дано ескізно. Фінал — паноптикум — геніальне перетворення».

Ці висловлювання означають, зокрема, що перетворення не є винаходом, know how Курбаса; це відкриття загального закону мистецтва. ► ОЧУДНЕННЯ

ПЕРИПЕТІЯ (грец. *peripeteia* — несподіваний поворот) — у «Поетиці» Аристотеля — *перетворення дії на її протилежність*, несподівана зміна запропонованих обставин, непередбачена подія, різкі зміни у долі героїв, протилежні тим, на які розраховували. Поворот дії ініціює сам герой («поворот від щастя до нещастя» — Аристотель), має несподіваний характер, як для глядача, так і для дійових осіб. Приклад перипетії у трагедії Софокла «Едіп-цар» — Едіп дізнається про таємницю свого походження. ► АНАГНОРИЗИС, ДРАМА АНАЛІТИЧНА, КОМПОЗИЦІЯ, ОЧУДНЕННЯ, ПОДІЯ

ПЕРІАКТИ (грец. *periaktoi*, лат. *periactus, versura* — те, що обертається) — в античному театрі елліністичної доби — тригранні призми, які, обертаючись навколо своєї осі, зображували нове місце дії; містилися, певно, у бічних *фіромах*. Періакти згадує у трактаті «Про архітектуру» Вітрувій. Публікація трактату Вітрувія, в якому згадувалися періакти (1511), сприяла створенню італійськими декораторами системи *теларіїв* — тригранних призм, на яких намальовано будинки, дерева, скелі та ін. (1585). ► СЦЕНА, ХОРАГІУМ

ПЕРСОНА (лат. *persona*) — у давньоримському театрі — маска. Крім того, вживалися також терміни *persona delusoris* (*мім*), *personae Oskae* (персонажі Оскських ігор) та ін. У театрі середньовіччя — *personae* — персонаж. ► ПЕРСОНАЖ

ПЕРСОНА ФІКТИВНА (лат. *personae fictae*) — у поетиці шкільної драми — міфологічні образи й алегоричні фігури, персоніфікації тих або інших чеснот і вад, загальних понять, країн, держав, народів тощо. ► АЛЕГОРІЯ

ПЕРСОНАЖ (фр. *personnage*, від лат. *persona* — особистість, обличчя; фр. *personnage*, англ. *character*, нім. *Person, Figur*, ісп. *personaje*) — дійова особа п’єси або вистави; інколи персонажем, на відміну від героя, називається лише та дійова особа, що не впливає на розвиток дії; другорядна дійова особа. ► ГЕРОЙ, ЛИЦЕ, ОСОБА ДІЙОВА

ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА І РОЛІ (рос. *перспектива артиста и роли*) — у системі Станіславського — термін, яким позначається «не наскрізна дія, але вона дуже наближена до неї»; перспектива — *найближчий помічник* наскрізної дії; вона — «той шлях, та лінія, якою протягом усієї п'єси рухається наскрізна дія». Перспектива — це, за Станіславським, «розраховане, гармонійне співвідношення і розподіл частин під час охоплення п'єси в цілому й ролі».

З репетиційної практики Станіславського відомо такий приклад визначення перспективи артисто-ролі у виставі «Гаряче серце» О. Островського. М. Тарханов на запитання Станіславського про те, ким хоче бути його персонаж, відповідає: «Губернатором». На що Станіславський пропонує таку перспективу: «А царем, царем бути не хочете?». На думку Анатолія Ефроса, вміння грати з перспективою характеризує видатних акторів, адже «дрібний актор вміє грати лише маленькими шматочками». ► ДІЯ НАСКРІЗНА, КОМПОЗИЦІЯ, НАДЗАВДАННЯ

ПЕРФОРМАНС, **ПЕРФОРМЕНС** (англ. *performance*) ► АКЦІОНІЗМ, ТЕАТР АКЦІЙ

ПЕРФОРМЕР (англ. *performer* — виконавець) — виконавець ролі, вистави тощо; у другій половині ХХ ст. — виконавець перформенса, який, на відміну від актора у виставі драматичного театру, не удає якогось іншого персонажа, а діє від власного імені. ► АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНИЙ, АКТОР, АКЦІОНІЗМ, АКЦІЯ

ПЕТИ-П'ЄСА (фр. *petit pièce*) — у французькому, а згодом і в європейському театрі XVIII ст. — маленька п'єса (інколи маріонеткова), якою завершувалася вистава. У трактаті Тредіаковського «Рассуждения о комедии вообще и в особливости» (1752) наводиться таке визначення: «Обыкновенно трагедия препровождена бывает некоторым родом служанки, называемыя *малая комедия*, какие явились и на нашем языке прозою, а чтоб сказать о них по совести, больше сквернящие наш язык, нежели обогащающие». ► ДОДАТОК

П'ЄСА (фр. *pièce*; англ. *play*; нім. *Stűck*; ісп. *Odra*) — у театрі XVI–XVII ст. — літературний твір, призначений для виконання на сцені (зазвичай у формі діалогу дійових осіб і ремарок автора), у тому числі інсценівка, інколи й *драма для читання*; *п'єсою* в цей період називається літературний або музичний твір, який, з точки зору нормативної теорії драми, не має чіткого жанрового визначення (*pièce de théatre*). «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського (1924) подає також синонім *річ* (переклад латинського *opus*); у цьому самому значенні (твір, призначений для постановки на сцені) застосовується термін *драма*; утім, обидва терміни — двозначні; і *п'єса*, і *драма* мають додаткові значення (п'єсою називається також музичний твір, драмою — жанр драматургії).

Поряд із цим термін застосовується й у нетеатральному значенні — так, Пантелеймон Куліш 1861 р. системно вживає його стосовно творів П. Гулака-Артемовського («в тогдашнем обществе было еще слишком много авторитетов, которые давали таким пьесам, как "Пан та Собака", значение каприза»; «автор "Пана та Собаки" присовокупил к своей пьесе стихотворное послание

к Квитке»; «читающее общество тогдашнее взглянуло на "Пана та Собаку" не с существенной стороны пьесы», «могло ли общество, стоявшее во главе просвещения всей провинции Харьковской и всей Украины вообще, оценить эту пьесу по достоинству». ► ДРАМА

П'ЄСА У НАПИСАХ (фр. *pièces a l'écritaux*) — у французькому ярмарковому театрі початку XVIII ст. — *партизанський жанр*, який дістав поширення в період боротьби з монополією «Comédie Francaise»; пантоміми, які у період заборони ярмарковим театрам виголошувати зі сцени слово, розігрувалися у такий спосіб: кожен актор, виходячи на сцену, діставав з кишені сувій паперу, на якому було написано великими літерами його роль. У процесі виконання п'єси він діставав необхідний сувій, розгортав його і показував глядачам, аби ті змогли прочитати його, після чого пантомімою розігрувалося те, про що йшлося в тексті. Інколи актори не промовляли слів ролі, вони виспівували їх (саме це й дало поштовх для народження жанру *комічної опери*). 27 березня 1715 р. паризький поліцейський комісар склав протокол, у якому подав опис жанру. Близько п'ятої години, у приміщенні канатних танцівників Франциск та його приятелі після закінчення танців показували комічну п'єсу «Торжество Мома й Арлекіна», а після неї сцени з «Колискової» і «Тіні Арлекіна» в багатьох актах і явах. Зміст усіх трьох п'єс викладено у величезних написах друкованими літерами на великих полотнищах, які демонструвалися зі сцени; на полотнищах були написані пісенні діалоги за сюжетом п'єси; пісні виконували самі актори. Але, веде далі комісар, ми помітили, що згадані вище актори «розмовляють між собою і відповідають один одному прозою на сюжет п'єси», з чого і виходить комічна п'єса. Таким чином, оскільки право давати виставу в діалогах є *привілеєм* комедіантів короля, — писав комісар, — згадані виконавці порушують постанови, рішення і накази, про що й складено цей протокол.

ПИРІХА (лат. *pirrih* від грец. *піррікій*) — в античній метриці ритмізована група з двох коротких складів, що є частиною якоїсь стопи й у певних випадках замінює довгий склад; у давньоримському театрі — танок зі зброєю, що у процесі еволюції перетворився на розгорнутий балет. Один з таких балетів — пиріх — описав Апулей. Для міфологічної пирíхи спеціально було зведено високу дерев'яну гору; вона нагадувала знамениту гору Іди, що її оспівав Гомер; на ній росли чагарники і дерева, паслися кози. Юнак у плащі, спущеному до стегон, і з золотою тіарою на голові, зображував пастуха Паріса. Гарний русявий юнак, одягнений тільки у хламиду, що спускалася з плечей, подавши пастухові золоте яблуко, жестами пояснив йому, в чому полягає воля Юпітера. За ним на сцені з'являлося троє дівчат: перша, із білою діадемою на голові і з жезлом у руці, зображувала Юнону; друга — Мінерву (на голові її виблискував прикрашений вінком шолом, а в руці вона тримала щит і спис — символи її войовничого характеру); третя — дівчина надзвичайної вроди, одягнена в тонкий шовковий *pallium* блакитного кольору, супроводжувана Кастором і Полуксом, Юнона. Вона обіцяла пастухові, що до-

зволить йому панувати над усією Азією, якщо він визнає за нею першість у красі і віддасть золоте яблуко. Потім супутники Мінерви — двоє озброєних воїнів — *Terror* (жах) і *Metus* (страх) — під звуки кларнета, що виконував військову дорійську мелодію, танцювали з оголеними мечами веселий танець. При цьому богиня показувала Парісові, що зробить його могутнім і прославленим воїном, якщо він визнає її найвродливішою. Останньою на сцену виступила улюблениця публіки Венера в оточенні чарівних круглолицих білосніжних хлопчиків Амурів, які розмахували смолоскипами, освітлюючи свою володарку, неначе вона готувалася до весільних урочистостей. За ними на сцену вибігли гарні дівчата, що зображували Грацій. Нарешті Венера звернулася до Паріса і показала йому жестом, що коли їй буде віддано перевагу, вона подарує йому найвродливішу наречену, схожу на неї. Тоді юнак на знак її перемоги охоче подавав дівчині золоте яблуко. Юнона з Мінервою, демонструючи жестами сум і злість, йшли зі сцени, тоді як Венера святкувала перемогу і танцювала разом із усім своїм почтом. Наприкінці балету з вершини гори лилася запашна шафранова волога із вином, а її пахощі розливалися по всьому театру, після чого гора несподівано провалювалася. ► ПАНТОМІМА

ПІДЙОМ СЦЕНІЧНИЙ — механізм, призначений для підйому й опускання декорацій, який складається з блоків, установлених на колосниках паралельно до дзеркала сцени.

ПІДМОСТКИ (фр. *treteau*; англ. *stage boards*; нім. *Gerust, die Bretter*, ісп. *Tablado*) — у широкому сенсі — те саме, що й сцена, сценічний майданчик; в історичному значенні — дошки, *народна сцена*, побудована в найпростіший спосіб (дощаний настил на двох опорах заввишки від одного до півтора метрів). «Словник чужомовних слів» П. Штепи (1977) пропонує синоніми — *поміст, примостка, ришта, риштова, кладка, кін*. ► СЦЕНА

ПІДСВІТКИ — переносні освітлювальні прилади, призначені для освітлення частин декорацій і сцени. ► ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ

ПІДТЕКСТ (рос. *подтекст*, фр. *sous-texte*, англ. *subtext*, нім. *Subtexte*, ісп. *sub-texto*) — термін, упровадження якого в театральну практику приписується Вс. Мейєрхольдові; у широкому значенні підтекстом називається прихований зміст висловлювання, що витікає із зіставлення словесних значень, контексту і ситуації спілкування; у системі К. Станіславського — комплекс думок і почуттів, що містяться в тексті ролі. Підтекст розкривається не тільки в тексті, але й у паузах, внутрішніх монологах, ритмічній організації вистави тощо. Підтекст — це внутрішня лінія ролі, що безупинно тече в дії *під текстом*. «Зміст творчості, — казав К. Станіславський, — у підтексті. Без нього слову нема чого робити на сцені. У момент творчості слова — від поета, підтекст від артиста». Для закріплення сталої лінії підтексту Станіславський пропонував такі прийоми: створення лінія бачень внутрішнього зору; лінія думки; внутрішня дія. Підтекст, — вважали А. Лобанов і Г. Товстоногов, — це невиявлені у слові думки; це внутрішній сенс репліки, епі-

зоду, п'єси або ролі. Надзвичайно цікаве визначення запропонував психолог О. Лук, який підтекстом називав «дефіцит інформації, заповнений точно наведеними асоціаціями». Вперше уявлення про підтекст було сформульоване у праці Моріса Метерлінка «Трагізм повсякденного життя» (1896), в якій він висунув положення про «другий діалог» або *діалог другого порядку* (В. І. Немирович-Данченко вживав у цьому самому значенні словосполучення *підводна течія*). Підтекст не є загальним законом театру, деякі театральні системи заперечують його. Так, Бернард Шоу вимагав, щоб актор грав не *між рядками*, а лише *те, що написав драматург* (що цілком природно для автора в ролі режисера), а надто у *драмі ідей*. ► ДІЯ СЦЕНІЧНА, МОНОЛОГ ВНУТРІШНІЙ

ПІП-ШОУ (англ. *peepshow, peep show, rareshow, raree-show*) — різновид театру ляльок, у якому застосовується принцип *райка* (*косморами*); винайдено у XV ст., а період розквіту припадає на XVIII ст. Розташовані у скриньці картини, предмети або зображення на плівці розглядаються глядачем крізь збільшувальне скельце; інколи показуються рухомі фігури і декорації. ► КОСМОРАМА, ПАНОРАМА, ТЕАТР РАЙОК

ПІРАМІДА ФРАЙТАГА (англ. *Freytag's pyramid*) — структура драми, яку, спираючись на Аристотеля, графічно представив популярний німецький прозаїк, драматург і теоретик драми Густав Фрайтаг у праці «Техніка драми» (1863), що могла слугувати посібником для тих, хто бажав писати популярні твори. Книжка здобула надзвичайну популярність у Німеччині (де упродовж кількох десятиліть витримала шість видань), а згодом у Європі і США. Основними елементами *піраміди Фрайтага* є *експозиція, збудливий момент (зав'язка), розвиток дії, клімакс* або *перипетія (кульмінація), спад дії (ретардація, затримка)* і *катастрофа* або *dénouement* (французький термін доби класицизму, який можна інтерпретувати як *кінцівка* або *розв'язка*). За словами Дж. Г. Лоусона, концепція Фрайтага мала надзвичайно великий і шкідливий вплив на розвиток теорії драми, зокрема через те, що її підтримали Ф. Сарсе, Ю. Баб, М. Карр'єр та ін. У СРСР популяризаторами ідей Фрайтага були В. Волькенштейн («Драматургія» якого неодноразово перевидавалася), Я. Мамонтов та ін. На відміну від Волькенштейна надзвичайно критично ставився до концепції Фрайтага В. Сахновський-Панкеєв. Працю Фрайтага використовував у своїй практиці Лесь Курбас, про що, зокрема, свідчать протокол № 5 засідання станції фіксації і систематизації досвіду від 8 березня 1925 р. (у документі серед основних підручників зафіксовано «Техніку драми» Г. Фрайтага) і протокол № 35 засідання Режштабу МОБ від 18 травня 1925 р. (де було ухвалено постанову: «Тов. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага "Техніка драми"». Завдяки нормативному характерові піраміда Фрайтага й досі користуються популярністю в теоретиків драми США. ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КОМПОЗИЦІЯ

ПІСНІ В ЛИЦЯХ — жанрове визначення, поширене в українському театрі XIX ст. («водевиль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» — М. Кропивницький; «Малороссійскія пісні в лицах», составил С. Афана-

сьев, 1889; «Гармидер», пісні в лицях в 2 діях В. П. Потапенко, 1890; «Пісні в лицях», народна опера в 3 діях М. Кропивницького, 1902).

ПЛАГІАТ (фр., нім. *Plagiat* від пізньолат. *plagiatus*) — привласнення і використання чужого твору або винаходу без посилання на автора. У французькій мові, звідки слово поширюється в інші мови, термін відомо з 1743 р.

ПЛАН ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ — термін, який вживався у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» і поряд з іншими — *аспект і принцип* — виступав у ролі замінника поняття *жанр*, перевівши літературознавче поняття у план театру. Виходячи з логіки міркувань Курбаса, *план* — це жанр (різновид) театру (комедія дель арте, Кабукі, Ноо тощо; Патріс Паві вживає в цьому значенні поняття *форма* театру).

План ведення спектаклю, за Курбасом, «є сумою принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального видовища» і, по суті є індивідуальним виявом жанру конкретної вистави, жанру, в якому виявляються як ознаки трагічного або комічного аспекту, так і принципові ознаки належності до того або іншого типу видовища. «Коли вже є принцип постановки і якщо трапляється крім принципу, що є притягнений який-небудь план, тоді, — говорив Курбас, — приступають до початкового приведення в порядок матеріалу вже на підставі принципу згідно з планом, комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі момент етнографічний, побут і т. д., все повинно получити своє місце. Корективи, які ідуть від історії, етнографії, побуту та приведення в порядок, тому що раннє бралося в хаосі». Ще чіткішим поняття стає у наведених Курбасом прикладах. Так, у лекції від 9 лютого 1924 р. «Як формулювати принцип сучасного театру» він зазначав: «У Вахтангова, гротеск, — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри».

На засіданні Режштабу МОБу 3 січня 1926 р. Лесь Курбас інформував присутніх про виставу театру І. Франка: «Був у театрі Франка, бачив виставу "Камінний господар". Постановка, яка, за газетними інформаціями, ставлена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного; п'єса є провінціальним спектаклем десь 1909 р., при абсолютній безграмотності режисерській».

На одному із засідань режштабівець П. Кудрицький вголос розмірковував: «Щодо плану спектаклю взагалі: ми користуємося раніше знайденим, раніше створеним. Воно зараз дійшло до нас в історичному аспекті, в плані грецького театру та ін. Ці класифікування ми маємо тепер, як щось невизначене. Коли ми підходимо до спектаклю, то ми зараз класифікуємо, в якому плані, наприклад, я буду говорити. Вистава "Пошились [у дурні]" трималася тим, що вона була в плані цирку».

Виставу «Диктатура», за спогадами М. Верхацького, Курбас ставив «у плані музичного видовища», як оперу. «Диктатура» — п'єса гострих соціальних конфліктів, чіткої, дещо навіть грубуватої виразності у показі класової боротьби, — ця п'єса strактована Курбасом у плані межівної театральної умовності та майже

оперової величавості (аж до спинання на котурни!), зазнала в спектаклі «Березоля» цілковитого краху», — писав Юрій Смолич. Сам Курбас, працюючи над цією виставою, казав про «перетрактування плану п'єси в бік героїки і плакатики».

Василь Василько, пишучи про власну постановку п'єси «Богдан Хмельницький» за О. Корнійчуком, так визначав складники задуму: «Жанр — народна трагедія, *образ вистави* — шквал, *план вистави* — народна дума», вважаючи при цьому, що «за темою і подіями п'єса "Богдан Хмельницький" — героїчна епопея <…> Поруч зі сценами трагедійними у п'єсі є сцени гумористичного і ліричного плану».

Про задум вистави «Земля» за О. Кобилянською він писав: «Жанр — соціальна драма, план — психологічний реалізм».

Про задум вистави «Гута» Г. Кобеця Василько писав: «План постановки — агітаційно-пропагандистський, жанр — публіцистичний».

Всеволод Мейєрхольд, який також вживав термін *план*, говорив про театр Метерлінка: «Щоб створити план такого Умовного театру». В іншому місці — поняття *план* — у розумінні *постановочного плану* і «*план* <…> прийшов з дитячого театру», маючи на увазі гру в кубики.

Олександр Таїров, очевидно, маючи на увазі настановлення глядача, писав про «співвідношення сатиричного, лiрико-драматичного, лiрико-трагічного плану в романі Флобера» і про намір розвинути у виставі «Мадам Боварі» саме «сатиричний план роману».

План — це не жорстка дефініція, а лише умовне окреслення маловизначеної території, яка корелюється з поняттям форми, тобто історично вистиглого різновиду вистави. ► ЖАНР, АСПЕКТ, ПРИНЦИП, ПРИРОДА ПОЧУТТІВ ВИСТАВИ

ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ — план постановки режисером вистави, що включає такі розділи: 1. Обґрунтування включення п'єси до репертуару; 2. Режисерський аналіз п'єси; 3. Режисерський задум вистави; 4. Режисерське рішення спектаклю; 5. Документація (виписки, монтувальні листи і пр.).

Основне завдання режисера у процесі роботи над постановочним планом — обґрунтування свого задуму і способів його реалізації.

Поряд з *інтуїтивним* постановочним планом вистави, який радше нагадував *режисерський примірник п'єси*, на початку 1920-х рр. у практиці Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса постає аналітична форма постановочного плану, основні принципи якого й досі залишаються чинними у процесі виховання режисерів.

У практиці «Березоля» постановочний план вистави містив такі розділи:

I. Ідея постановки.

I. 1. Ідея драматичного твору.

I. 2. Ідеологічне кредо режисера.

I. 3. Мета постановки.

II. Загальний ритмічний образ.

II. 1. Пережиття п'єси в якомусь русі.

II. 2. Уявлення загального ритмічного образу.
III. Втягнення себе в атмосферу даного матеріалу.
III. 1. Режисерський принцип.
III. 2. Розмір п’єси і ритм її.
III. 3. Людина на сцені.
III. 4. Рух на сцені.
III. 5. Слово на сцені.
III. 6. Акторський матеріал даного колективу.
III. 7. Принцип конструкції сценічних помостів.
III. 8. Принцип і роль музики у виставі.
III. 9. Сценічне оточення, його принципи.
III. 10. Світло на сцені.
III. 11. Склад глядачів.
III. 12. Технічні умови і можливості театру.
IV. Композиція вистави у загальних рисах.
IV. 1. Лінія дії цілої вистави та її будова.
IV. 2. Чергування сильних та слабких місць.
IV. 3. Режисерські акти.
IV. 4. Композиція тексту.
IV. 5. Накреслення головних ліній конструкції, залежно від лінії дії.
IV. 6. Музика та її використання в нових місцях п’єси чи в цілій дії.
V. Виношування п’єси.
V. 1. Викристалізовування окремих актів (частин).
V. 2. Поділ п’єси на акти.
V. 3. Лінія дії окремих актів та її будова.
V. 4. Розмір акту, ритм і динаміка його.
V. 5. Режисерський фокус (точка уваги).
V. 6. Лінія руху, форми угрупувань, жест, його темп, сила й напрямок.
V. 7. Абстрактні мізансцени в залежності від лінії руху.
V. 8. Слово — ритмічна лінія, темп, висота, сила.
V. 9. Емоціональна фарба акту.
V. 10. Музика — детальна розробка, музичні ефекти.
V. 11. Конструкція сценічних помостів.
VI. Детальне розроблення частини актів.
VI. 1. Поділ актів на сцени.
VI. 2. Лінії дії окремих сцен і їх динаміка.
VI. 3. Ритм і місце виходів.
VI. 4. Емоціональна фарба кожної сцени.
VI. 5. Сценічні конструкції: фарба, фактура, динаміка, механіка.
VI. 6. Костюм, грим.

VI. 7. Бутафорія, реквізит.

VI. 8. Меблі.

VI. 9. Світло.

VI. 10. Машинерія.

VII. Праця з акторами.

VII. 1. Підбір відповідного матеріалу.

VII. 2. Вступна лекція.

VII. 3. Читка п’єси.

VII. 4. Розподіл ролей.

VII. 5. Лекції з окремими персонажами.

VII. 6. Окремі сцени.

VIII. Репетиції.

VIII. 1. Репетиції сценами і актами.

VIII. 2. Зв’язок персонажа з масами.

VIII. 3. Фіксація руху і слова.

VIII. 4. Вкладення емоцій.

VIII. 5. Зв’язок актора зі сценічним оточенням: музика, конструкція, світло костюми, грим, реквізит, бутафорія, меблі, машинерія.

VIII. 6. Перебудова, поправка, добавки, скорочення.

VIII. 7. Шліфовка вистави в цілому.

IX. Вистава.

IX. 1. Самопочуття актора.

IX. 2. Умови нормальної праці.

IX. 3. Самопочуття глядача.

Елементи постановочного плану віддзеркалюють роботу над виставою, методику репетицій тощо. ► АНАЛІЗ П’ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РЕЖИСУРА,

ПЛАН ДРУГИЙ ВИСТАВИ, ДІЇ, ПЕРСОНАЖА, РОЛІ — термін В. І. Немировича-Данченка («ідею другого плану приписують мені») — прихований за словами зміст п’єси, ролі, вистави тощо. Другий план, — писав Немирович-Данченко, — виходить із зерна п’єси. «У чому виявляється другий план у Вершиніна? — запитував Немирович-Данченко і відповідав, — передусім у його величезній скромності». Другий план, — писала М. О. Кнебель, — «це внутрішній *вантаж* людини-героя, з яким той приходить у п’єсу; він складається з усієї сукупності життєвих вражень, з усіх обставин його особистої долі, він обіймає собою всі відтінки його відчуттів і вражень, думок і почуттів». Другий план, — писав Г. Товстоногов, — «це найвищий ідеал у сцені, акті, виставі, кінцева мета будь-якого мистецтва; я завжди пов’язую другий план з емоційним відчуттям, яке викликає твір у цілому, і яке можна виразити такими словами як *прозоро, спекотно* і т. ін.»; це «атмосфера, але не у побутовому розумінні, а в чуттєвому, певний емоційний сенс вистави, який робить її твором мистецтва <…> Другий план — це неусвідомлений, емоційний результат

сцени <…> У першому акті "Трьох сестер" святкують іменини, а другий план цієї сцени я визначив як панахиду. У виставі "На кожного мудреця доволі простоти" я визначав другий план словом *звіринець*». ► АТМОСФЕРА ВИСТАВИ, ЗЕРНО П'ЄСИ І ВИСТАВИ, ОБРАЗ ВИСТАВИ, ПІДТЕКСТ

ПЛАН СЦЕНИ (нім. *Bühnenplan*, від лат. *plan* — плоский, рівний) — частина сценічного майданчика, розташована паралельно до рампи (завширшки 1,5–1,8 м). Кількість планів визначається кількістю *софітів*. Перший від портальної арки план — нульовий, наступні — перший, другий і т. д.

ПЛАНШЕТ СЦЕНИ (від фр. *planche* — дошка; англ. *floor of stage*) — підлога сцени, дерев'яний настил, що служить місцем для гри акторів й установки декорацій.

ПОДІУМ (від лат. *podium* — нога, підставка; пол. *podest*) — у давньоримському цирку — стіна навколо арени, що відокремлює її від амфітеатру. Подіум у Колізеї мав широку платформу, на яку ставилися мармурові крісла для найпочесніших глядачів: імператора, сенаторів, весталок. Починаючи з XVIII ст. подіумом називається дерев'яний або металевий елемент декорації у вигляді помостів або сходів, встановлений на планшеті сцени. ► ПЛАНШЕТ СЦЕНИ

ПОДІЯ — ключове поняття в системі Станіславського — будь-яка зміна запропонованих обставин (учинок), що змінює стосунки дійових осіб, їхню поведінку й породжує нові потреби персонажів; факт, який відбувається в соціальному або особистому житті персонажа і спричинює зміну у житті суспільства або людини.

В *аристотелівському театрі* подія — один з найголовніших елементів вистави («Мета трагедії, — писав Аристотель, — полягає в події, переказі <…> без дії трагедія неможлива, а без характерів можлива: трагедії дуже багатьох новітніх поетів — без характерів»).

Розрізняються події *головні і другорядні* (перші впливають на поведінку всіх дійових осіб, другі — на поведінку одного або кількох персонажів), внутрішні і зовнішні, підготовлені і несподівані.

«Кожна окрема подія, — писав Б. Брехт, — визначається своїм основним *жестом*. Річард Глостер домагається удови вбитого ним брата. За допомогою крейдяного кола визначається, хто із двох суперниць є справжньою матір'ю дитини. Войцек купує дешевий ніж, щоб зарізати свою дружину тощо <…> Говорячи про сценічний жест, ми маємо на увазі не пантоміму <…> Під цим ми розуміємо сукупність окремих жестів і висловлювань, яку покладено в основу події».

У школі Г. Товстоногова, *подія* — це сума запропонованих обставин з однією дією. За місцем у розвитку конфлікту розрізняють *вихідну подію* (подія, що відбувається до початку драми і без якої не розпочалася б ця історія), г*оловну подію* (подію, якою завершується п'єса) та ін. Георгій Товстоногов уважав, що п'єса у своєму розвиткові спирається на п'ять подій:

— *вихідна подія* — розпочинається за межами вистави і завершується на очах у глядача, народжуючись у надрах вихідної запропонованої обставини і віддзер-

калюючи її (у визначенні вихідної події може бути багато варіантів; Г. Товтоногов наводить такі приклади вихідної події «Гамлета» — смерть батька, зміна королів, убивство короля; поява привида, «чим об'ємніший твір, тим більше варіантів»);

— *основна подія* — подія, в якій розпочинається боротьба за лінією наскрізної дії і вступає провідна запропонована обставина;

— *центральна подія* — найвища точка боротьби у виставі;

— *фінальна подія* — подія, в якій завершується боротьба за лінією наскрізної дії і вичерпується провідна запропонована обставина.

— *головна подія* — остання подія вистави, в якій визначається доля *вихідної запропонованої обставини* — вона або змінилася внаслідок боротьби, або залишилася незмінною.

Результат такого аналізу у методиці Г. Товстоногова на прикладі п'єси М. Гоголя «Ревізор»: *вихідна запропонована обставина — пограбоване місто; вихідна подія* — екстрений збір отців міста; *наскрізна дія* — боротьба за те, щоб перетворити нещастя на вигоду і мати з цього зиск; *основна подія* — повідомлення Бобчинського і Добчинського про своє відкриття (Хлєстаков — ревізор-інкогніто!); *провідна запропонована обставина* — людина, яку приймають за ревізора, — не ревізор; *центральна подія* — публічне викриття Хлестакова (читання листа на балу); *головна подія* — місто скам'яніло (німа сцена); *провідна запропонована обставина головної події* — повідомлення про прибуття справжнього ревізора.

Питання визначення і «розкриття події, — писала М. О. Кнебель, — є кардинальним для сучасного мистецтва», однак саме це — найголовніше питання — залишається доволі заплутаним. Одні режисери називають подією факт, що відбувся, інші — процес, що розгортається.

Два значення слова *подія* зафіксовано вже у В. Даля. У першому значенні це *процес* — «событие, событность кого с кем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность во времени, современность». В іншому значенні — «событие, происшествие» <…> сделалось, случай, происшествие, или быль, факт; истинное невымышленное дело; замечательный случай». Б. Грінченко подає такі синоніми до *події* — «событие, поступок, подіяти, дію, сделать, причинить колдовство». І. Франко вживає слово *подія* у процесуальному значенні («подія ведеться в хаті»). К. Станіславський, як і його учні, в процесі роботи над виставами визначали події як *факти-випадки* або *процеси* — будівництва, прийому, приїзду, від'їзду, дуелі, свята, сватання, змови, зустрічі, бійки, об'єднання тощо.

Назва дійового епізоду визначається віддієслівним іменником, що відповідає на питання — *що відбувається?* — «допит», «страта», «погоня», «дізнання», «порятунок», «убивство», «відродження», «замах».

Подія, таким чином, — це відносно завершений, такий, що має початок і кінець, процес взаємодії акторів у запропонованих обставинах п'єси, що виникає у результаті зміни обставин і загострення суперечностей між потребами акторів-пер-

сонажів і об'єктивними перешкодами на шляху їх задоволення; зміна істотної запропонованої обставини п'єси або самої потреби означає перехід до нової якості, отже, й до нового процесу — події (або, як лаконічно визначав зміст поняття *подія* Лев Гумільов: *подія — це розрив системних зв'язків*).

Проте театральною (видовищною) є лише подія, спеціально організована режисер у просторі й часі вистави; вона розрахована на переважно візуальне її сприйняття глядачем; тобто *мізансцена*, що водночас і є одиницею *режисерської мови*.

Процес боротьби між персонажами, досягнення ними своїх цілей, задоволення потреб, викликаний одною подією, зміною однієї істотної (головної) запропонованої обставини, називається *дієвим, подієвим або режисерським епізодом*.

На думку Г. Товстоногова, «ланцюг подій — це вже шлях до постановочного вирішення вистави».

Попри чіткі визначення, інколи майстри у своїй практиці ототожнювали подію й інші елементи аналізу: «провідна обставина, подія, шматок суть одне й те саме» (Г. Товстоногов, лекція від 23.11.1975). ► КОМПОЗИЦІЯ, КОНФЛІКТ

ПОДРЯ — в українському театрі XIX ст. — сцена як сценічний майданчик і сцена як завершена частина драматичного твору (Ю. Федькович, 1876; Є. Желехівський, 1886; «я сю драму не писав для книжки, але впрост для подрі, задля чого і горсть їй на перше око і тісна, і куса здаєсь. — Але місце кождої драми є подря, а так звані *книжні* драми не у великий хосен котрого небудь народа. Поет повинен (каже один славний німецкий критик) для подрі писати, і лиш у союзі з акторсков штуков годен він до тої мети добитись» — Ю. Федькович, 1876).

ПОЕМА ДРАМАТИЧНА (лат. *poeta dramatricum*; фр. *poeme dramatique*; англ. *dramatic poet*; нім. *dramatisches Gedicht*; ісп. *poeme dramatico*) — жанрова форма, що постала в театрі класицизму, однак у процесі еволюції істотно змінилася. Основні ознаки: драматична поема поєднує ознаки всіх родів літератури — лірики, епосу й драми; особливості групування персонажів — романтичний герой і громада, маса, народ (трагічна доля непересічної особи); велика кількість ліричних монологів і діалогів-агонів як форма розкриття світоглядних позицій і душевного стану героя; яскрава романтична фабула й екзотичне тло подій; прагнення до посилення емоційної виразності; відсутність розгорнутої драматичної інтриги; тенденція до притчевості; монументальність, емоційна насиченість, ліризм та ін.

Уперше визначення *драматична поема* використав Крістофер Марло в п'єсі «Трагічна історія доктора Фауста» (1604). Дж. Б. Прістлі вважав, що найкращі твори Шекспіра також написано в жанрі драматичної поеми.

Драматична поема оперує здебільшого сакральними символами. Так, у «Великому льосі» Т. Шевченка і «Боярині» Лесі Українки — це історична доля і незалежність України. У «Потомках запорожців» О. Довженка — намагання вивести

родовід будівників комунізму від козацтва тощо. Драматична поема здебільшого відзначається несценічністю і сприймається як *драма для читання*.

В Україні жанр дістав популярність у XIX — на початку XX ст. («Зоя», драматична поема з життя стародавніх Елинів, написав Гр. Коваленко, 1894; «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», драматична поема в 5 діях І. Карпенка-Карого; «Кассандра», «На полі крові», «На руїнах», драматичні поеми Лесі Українки).

ПОЕТИКА (грец. *poietike* — технологія, мистецтво поетичне, майстерність творення) — дисципліна, що вивчає й формулює закони побудови творів у певному виді мистецтва («Про поетичне мистецтво» Аристотеля, «Послання до Пізонів» Горація, «Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Сад поетичний» М. Довгалевського, «De Arte Poetica» Т. Прокоповича та ін.).

Серед найперших поетик, у яких обговорювалися питання театрального мистецтва, — «Поетика» Аристотеля (IV ст. до н. е., тут обговорювалася лише *драматична поезія*) та індійська «Натьяшастра» («Трактат про театральне мистецтво», II ст. до н. е. — VII ст. н. е.), у якій міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, організацію сценічного простору, правила створення драматичних і музичних творів тощо.

У «Поетиці», що її створив Аристотель у 330-х рр. до н. е., пояснюється походження трагедії від сатирівської гри і заспівувачів дифірамбів, тобто культу Діоніса, а також дається визначення основних жанрів *драматичної поезії*. Ознаками трагедії, за Аристотелем є: удавання; важливий і завершений предмет певного обсягу; мова, по-різному прикрашена в різних своїх частинах; дія, але не розповідь; співчуття і страх; очищення афектів. У трагедії Аристотель розрізняє такі моменти: міф, характери, образ думок, сценічну обстановку, словесний вияв і музичний супровід. Міф, за Аристотелем, є душею трагедії, адже він є *складом подій*, що ж до характерів, вони не є обов’язковими для трагедії.

Авторство іншого трактату, «Натьяшастри», приписується мудрецю Бхараті (II ст. до н. е. — VII ст. н. е.). Однією з ключових у «Натьяшастрі» є концепція раса — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду (слово *раса* вживається також у значенні *вода, молоко, сік пальми, квітка, запах, смак, напій, найвищий ступінь задоволення, радості, вияв природи верховної істоти* тощо).

Кожний драматичний або сценічний твір за цією концепцією має ґрунтуватися й утримувати в собі певні раса, а глядач і слухач, «куштуючи» *раса* (відповідно до яких побудовано твір), — переживати певні почуття, відчуваючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса) «Натьяшастра» налічує вісім: *кохання* — любовна або еротична раса; *веселощі* — комічна раса; *сум* — патетична раса; *відвага* — героїчна раса; *гнів* — грізна раса; *страх* — ляклива раса; *відраза* — відштовхуюча, відразна раса; *подив* — чарівна раса. Крім основних почуттів, які оволодівають людиною на тривалий час, Натьяшастра налічує також тридцять три короткочасних почуття (тривога, заздрість, сп’яніння, пригнічення, задоволення,

радість, відчай, бажання тощо, а також стани істерії, дрімоти, пробудження, роздумів та ін.). Почуття, як джерело раса, стає основою зв'язку між актором і глядачем.

У наступній відомій поетиці «Витоки Грушевого Саду» (713–755), написаній у Китаї, в імператорській театральній школі «Грушевий сад», у розділі «Хань Сюй-Цзи про 12 категорій "Цзацзюй"» подаються такі *категорії* (а по суті, жанри) театру: про святих небожителів і приєднання до Дао; про ліси, гори і джерела; про офіційне вбрання і про дощечку для запису розпоряджень; про відданих чиновників і самовідданих мужів; про вірність обов'язку і цнотливість; про підступність і наклеп; про сановників у вигнанні і про сиріт; про битви на мечах і палицях; про вітер, квіти, сніг і місяць; про смуток розлуки і радість зустрічей; про квіти і пудру; про дивовижне.

Поетики діячів шкільного театру зосереджені зазвичай питанням архітектоніки, композиції і жанру.

Починаючи з XIX ст. поетика як жанр втрачає популярність, її витісняє артистичний маніфест — програмний виклад творчих принципів мистецького напряму, течії, школи тощо. На відміну від поетик, які здебільшого мали характер теоретичного обґрунтування чинних мистецьких прийомів, маніфести — це заклики й обіцянки, що претендують на роль нового вчення.

Найвпливовішими в театрі XIX ст. були маніфести: натуралістів («Меданські вечори», 1880); «веристів» (Дж. Верга і Л. Капуана, 1880); символістів (1886, Стефан Малларме та ін.); Отто Брама (1889); Андре Антуана (1890; «Скарби покірних» М. Метерлінка (1896) та ін. ► АРХІТЕКТОНІКА, КОМПОЗИЦІЯ, МАНІФЕСТ

ПОЗОРИЩЕ — на Русі — театр (поряд з *ігрище, видение*); у Сербії терміном *позориште* називається театр. У Росії перша, видрукувана 1733 р. у «Ведомостях», стаття про театр мала назву «О позорищних играх». ► ІГРИСКО

ПОКАЗ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — один з прийомів роботи режисера з актором. На відміну від акторського показу, спрямованого на демонстрацію того, *як* грати, режисерський показ лише дієво окреслює, *що* саме треба грати. Показ режисера не має утилітарно-прикладного характеру, його мета — виявити сутність, тенденцію, напрямок, не придушуючи показом волі та ініціативи актора. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПОЛІОРАМА — у Росії XIX ст. — різновид театру ляльок (*туманні картини*); змінна картина (лісове озеро перетворюється на велетня та ін.). У документі 1840-х рр. цей різновид описано так: «Это то же самое, что туманные картины. Все свечи в зале гасятся. На белой туго-натянутой тонкой материи является вид; достигнув полной ясности во всех своих очертаниях, он начинает туманиться, исчезая, уступает место новому виду, который являясь сперва туманным, превращается наконец в совершенно ясный, и потом заменяется другим видом, посредством того же процесса. Всех видов было с пятнадцать, или более».

ПОМПА (грец. *pompe*, лат. *pompa*) — у Стародавній Греції — процесія на честь Діоніса; у Давньому Римі — урочиста театралізована процесія, що влаштовувалася з нагоди державного свята і передувала показу вистави.

Зазвичай помпа розгорталася так: попереду йшли пішки або їхали верхи на конях представники магістрату; особа, що влаштовувала ігри (в одязі тріумфатора); римські юнаки; учасники перегонів — візничі, вершники, танцівники, музики; несли зображення богів на ношах (*fercula*), а в часи імперії — також зображення обожнених імператорів та їхніх дружин. Процесія починалася з Капітолія, проходила крізь Ворота Помпи в Цирку, навколо арени цирку. За ними йшла група силенів, одягнених у хітони і прикрашених квітами, група молодих сатирів у козячих шкурах; за ними — жерці з жертвами, статуями богів та імператорів із золота і слонової кістки. Супроводжував їх консул у тріумфальному вбранні.

У пізніші часи в процесії брав участь імператор з двором, сенатори, вершники і громадські організації. Обійшовши навколо сцени, жерці приносили жертву, статуї ставили на подушки, а імператор, якщо він очолював процесію, піднімався у ложу (*pulvinar*), після чого розпочиналися ігри.

«*Феєрія* або *помпа*, — писав Адріан Піотровський, відносячи походження цих видовищ до доби еллінізму, — так називалися ці *політичні ігри* мовою сучасників; це був святковий театр, адже видовища його були пов’язані з урочистими днями і подіями; це був самодіяльний театр, тому що виконавцями в ньому, поряд із професіональними умільцями, були самі володарі нових монархій та їх оточення». ► СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТЕАТР ПРОЦЕСІЙ, ТРІУМФ

ПОРТАЛ СЦЕНІЧНИЙ (пізньолат. *portale*, від лат. *porta* — двері, ворота; фр. *portal, portail*; нім. *Portal*; пол. *portal, rama portalowa, rama prosceniowa, rama sceniczna, rama sceny*) — у театрі XVII ст. — архітектурна арка, що відокремлює сцену від зали для глядачів й обрамовує дзеркало сцени. Прообраз портальної сцени — сцена римського театру. Потреба у спорудженні приміщень зі спеціальною *сценою-коробкою*, відділеною від глядачів *портальною аркою*, постала в XVII ст., у зв’язку з вимогами музичного театру. Перший опис порталу наведено у праці італійського архітектора Саббатіні «Про мистецтво будувати декорації і машини на театрах» (1639). ► АРКА ПОРТАЛЬНА

ПОРТЕБРА (фр. *portebras*) — у театрі (нео)класицизму — прийом акторського виконання — орнаментальна пластика (гра зі скіпетром або з якимось іншим реквізитом). ► ДЕКЛАМАЦЯ, ПРИЙОМ ГРИ, ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ПОСТАНОВА — в Україні у XIX — початку XX ст. — термін, що вживався інколи як синонім до *постави*, *вистави*; має два значення («розлічено для невеличкого, любительського кону; задля більшого ж можна всієї постанови прибавить» — Олена Пчілка; «не мають як драми ні літерацьких достот, ні сценічної вартості, вони просто неможливі до постанови» — М. Старицький; у значенні *картина* термін уживав Панас Мирний; у значенні здійснити постановку — «постановити спектакль» — М. Кропивницький, Леся Українка та ін.

ПОСТАНОВКА (англ. *staging* — інсценізація, втілення на сцені) — за Законом України «Про театри і театральну справу» (Відомості Верховної Ради (ВВР),

2005, № 26, ст. 350; Із змінами, внесеними згідно із Законом № 3421-IV (3421–15) від 09.02.2006, ВВР, 2006, № 22, ст. 199), це «твір театрального мистецтва, створений на основі драматургічного, музично-драматургічного або літературного твору, що має єдиний задум та конкретну назву». У цьому значенні термін уживається в нарисі Гр. Квітки-Основ'яненка «Історія театру у Харкові» (1841), в І. Карпенка-Карого, Лесі Українки, М. Вороного та ін. Постановкою називається також процес роботи режисера над виставою («Російсько-український словник» 1924 р. за ред. А. Кримського подає також *ставлення, ставляння, виставляння, виставлення*). ► АРАНЖУВАННЯ, ВИСТАВА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ПОСТАВА, ПОСТАВКА, РЕЖИСУРА

ПОСТАНОВНИК (режисер-постановник, художник-постановник, художник-декоратор, художник з костюмів, художник зі світла, балетмейстер-постановник, диригент-постановник, хормейстер-постановник та ін.) — за Законом України «Про театри і театральну справу» (Відомості Верховної Ради (ВВР), 2005, № 26, ст. 350; Із змінами, внесеними згідно із Законом № 3421-IV (3421–15) від 09.02.2006, ВВР, 2006, № 22, ст. 199), це «фізична особа, яка здійснює на основі самостійного художнього рішення театральну постановку або окрему її частину». «Словник чужомовних слів» П. Штепи (1977) пропонує синонім *виставник*. ► РЕЖИСЕР

ПОЯСНЕННЯ ГОЛОВНІ (фр. *indications générales*) — друковані видання Дирекції Паризької опери, які, починаючи з 1829 р., давали спеціальні пояснення щодо планування, мізансценування, костюмів, декорацій, техніки чистих перемін, бутафорії та реквізиту, необхідних для постановки конкретної опери («Жидівка», «Роберт Диявол» та ін.). Пояснення використовувалися у практиці постановки вистав на сценах інших театрів, у т. ч. зарубіжних, і відіграли значну роль у тиражуванні постановочних канонів оперної вистави. ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ПРАВДОПОДІБНІСТЬ (англ. *verisimilitude*, нім. *Wahrscheinlichkeit*, ісп. *verosimilitud*, фр. *vraisemblable, vraisem-blance*) — один з критеріїв оцінки вистави, висунутий театром (нео)класицизму; орієнтація театру на відтворення дій і характерів персонажів, що видаються правдивими, природними. Критерій не є універсальним, найбільше він актуалізується у *психологічному театрі*. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА

ПРАВО АВТОРСЬКЕ (англ. *copyright*) — правові норми, якими регулюються суспільні відносини, що виникають у зв'язку зі створенням і використанням авторського твору — п'єси, вистави, сценографії, театрознавчого дослідження тощо.

Авторське право зародилося у XV ст. у зв'язку з винайденням книгодрукування і розвитком видавничої справи. Початково воно реалізувалося в наданні видавцям привілеїв і дозволів на друк того або іншого твору. Перший привілей на видання музичних творів зафіксовано у Венеції (1498). Спроби створити інститут захисту авторських прав драматургів здійснено в Англії (1709 р.) і Франції (1793). У Російській імперії питання авторського права було визначено Цензурним статутом 1828 р., а з 1911 р. — «Положенням про авторське право». У радянський час питання авторського права регулювалися Постановою ЦВК і РНК СРСР «Про

основи авторського права» (1925), а з 1961 р. — «Основами цивільного законодавства», де спеціальний розділ присвячено авторському праву.

У пострадянському театрі — «твір художнього (у тому числі сценічного) дизайну», «драматичні, музично-драматичні твори, пантоміми, хореографічні та інші твори, створені для сценічного показу, та їх постановки», «сценічні обробки творів» стали об'єктами авторського права.

В Україні норми авторського права регулюються Законом України «Про авторське право і суміжні права» (1994), який «охороняє особисті немайнові права і майнові права авторів та їх правонаступників, пов'язані із створенням та використанням творів науки, літератури і мистецтва — авторське право, і права виконавців, виробників фонограм і відеограм та організацій мовлення — суміжні права».

Авторське право фіксує уявлення суспільства про *виконавські й авторські* професії в театрі. Крім того, оскільки авторське право пов'язане із поспектакльними відрахуваннями на користь драматурга, перекладача, композитора, режисера, сценографа та інших співавторів вистави, воно є одним з інструментів ринкових відносин у мистецтві. Адже прибутки автора-професіонала пов'язані із відвіданням його вистави глядачем, тобто «покупцем естетичної насолоди». ► АВТОР

ПРАПРЕМ'ЄРА (від фр. *première* — перший; пол. *prapremiera*) — найперше публічне виконання п'єси. У цьому сенсі вживаються словосполучення *світова прапрем'єра* (перша постановка у світі), *національна прапрем'єра* (в окремій країні) тощо. ► ПРЕМ'ЄРА

ПРАТЕАТР (фр. *préthéâtre*, нім. *Urtheater*, ісп. *pre-teatro*) — термін А. Шеффнера на позначення видовищних практик, незалежно від їх культурного контексту. Хоча цим поняттям Шеффнер описує «не форми, які історично передували виникненню театру», однак на практиці термін застосовується саме до явищ, що передували театрові — релігійних обрядів та ін. ► ПАРАТЕАТР

ПРАТИКАБЛЬ (фр. *praticable*, англ. *practicable*, нім. *Podest, Pratikabel*, ісп. *ptacticable*) — тривимірна об'ємна частина декорації, що складається зі сходів та інших конструктивних елементів, закритих від глядача живописними деталями (скеля, камінь, пеньок тощо); у театрі XVII–XVIII ст. — об'ємна декорація, що може обертатися; рухомий *подіум*. ► ПОДІУМ

ПРЕЕКСПРЕСИВНІСТЬ (англ. *preexpressive*) — поняття, що його впровадив Евдженіо Барба в антропологію театру — техніки тіла, які ще не набули культурної семантизації. ► АНТРОПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА, БІОС СЦЕНІЧНИЙ

ПРЕЗЕНТАЦІОНАЛІЗМ (англ. *presentationalism, representationalism*) — театр удавання. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, ТЕАТР УДАВАННЯ, УДАВАННЯ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ (англ. *presentation*) — в англійській мові — вистава, показ вистави, створення образу. В англійській мові розрізняються різні стилі виконання вистави — *presentational* і *representational*, що можна зіставити з поділом (за К. Станіславським) на *театр удавання* (*презентація*) і *переживання* (*репрезентація*).

Презентаційний стиль виконання передбачає спілкування актора з глядачем, на відміну від стилю виконання в конвенції *четвертої стіни*, що орієнтований на створення ілюзії життя. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, УДАВАННЯ

ПРЕМ'ЄРА (фр. *première* — перший) — перше публічне виконання п'єси або вистави в конкретному театрі, репертуарна новинка. ► ДЕБЮТ, ПРАПРЕМ'ЄРА

ПРЕМІЯ ТЕАТРАЛЬНА — унаочнення визнання твору театрального мистецтва або митця у вигляді отримання ними відповідного посвідчення, диплому, грамоти і матеріальної винагороди за створення видатних творів.

Перші театральні премії з'явилися в афінському театрі, а згодом були відроджені в театрі середньовіччя, у змаганнях камер риторів.

У Російській імперії Товариство російських драматичних письменників і оперних композиторів щорічно 30 січня (день смерті О. Грибоєдова) присуджувало премії в пам'ять Грибоєдова за нові й кращі твори сезону. В різний час премією відзначено твори О. Островського, В. Немировича-Данченка, Л. Андрєєва та ін. Імператорська Академія наук у Петербурзі присуджувала премію ім. О. Кірєєва за кращі драматичні твори.

У СРСР 23 червня 1925 р. встановлено премію ім. Леніна за видатні роботи у галузі науки, техніки, літератури й мистецтва; з 1935 року премія не присуджувалася, доки в серпні 1956 р. ЦК КПРС і Рада Міністрів СРСР не ухвалили рішення про нагородження премією за видатні наукові праці, твори літератури й мистецтва та ін.

Починаючи з 1939 р. найвищою нагородою була Сталінська (згодом державна) премія, встановлена 20 грудня 1939 р. Постановою РНК СРСР «Про встановлення премій і стипендій імені Сталіна».

В Україні найвищою відзнакою за твори літератури й мистецтва вважається Національна премія України імені Тараса Шевченка, заснована 20 травня 1961 р. Постановою Ради Міністрів УРСР. Нею нагороджуються видатні митці за твори та роботи у галузі літератури, образотворчого мистецтва, музики, театрального мистецтва та кінематографії. 22 червня 2000 р., згідно з Указом Президента України № 808/2000, найвища нагорода в Україні в галузі культури отримала новий статус: «Національна премія України імені Тараса Шевченка». Шевченківською премією впродовж 1962–2007 рр. відзначено 566 персоналій і 8 колективів. У галузі театрального мистецтва в Україні існують також премії ім. І. Котляревського, Спілки театральних діячів України та ін.

Серед премій у галузі літератури й мистецтва найавторитетнішою вважається Нобелівська, уперше вручена 10 грудня 1901 р. Цю премію у різні роки отримували драматурги Б. Б'єрнсон (Норвегія, 1903), М. Метерлінк (Бельгія, 1911), Г. Гауптман (Німеччина, 1912), Р. Тагор (Індія, 1913), Р. Роллан (Франція, 1915), К. Гамсун (Швеція, 1920), В.-Б. Йєйтс (Ірландія, 1923), Б. Шоу (Великобританія, 1925), Дж. Голсуорсі (Великобританія, 1932), Л. Піранделло (Італія, 1934), Ю. О'Нілл (США, 1936), Е. Гемінґвей (США, 1954), А. Камю (Франція, 1957), Ж.-П. Сартр (Франція, 1964),

С. Беккет (Ірландія, 1969), В. Шойінка (Нігерія, 1986, «за створення театру надзвичайно великої культурної перспективи»), Г. Пінтер (Великобританія, 2005) та ін. 1932 року, коли до списку претендентів на Нобелівську премію було внесено ім'я Макса Райнгардта, у Німеччині розгорнулася очолювана Кнутом Гамсуном кампанія проти «семітського ставленика», у результаті чого кандидатуру Райнгардта було відхилено. Нобелівську премію 1997 р. отримав італійський драматург, актор і режисер Даріо Фо «за те, що, наслідуючи середньовічних блазнів, викриває владу й авторитет і захищає пригнічених». ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ, ЛАУРЕАТ

ПРЕТЕКСТАТА (лат. *fabula praetextata*) — у давньоримському театрі — різновид трагедії, дійові особи якої, герої римської міфології та історії, були одягнені у претексту — офіційну тогу римських магістратів і жерців.

240 р. до н. е., після завершення першої Пунічної війни, урочисто відзначалося свято *Великих Римських ігор* (*Ludi Romani Magni*), на яке був запрошений навіть сицилійський союзник Риму, тиран Сиракуз Гієрон. До ритуалу ігор свята вперше було введено драми грецького зразка, і перший показ такої драми латинською мовою доручено полоненому грекові, вільновідпущеникові плебейської сім'ї Лівіїв — Лівієві Андроникові. Він помер 204 р., а за два роки до смерті, 206 р., на його честь створено *колегію акторів* і письменників (*scribae*) при храмі Мінерви.

Лівій Андроник здійснював переробки грецьких трагедій і комедій. Трагедії мали за основу грецькі міфи; особливу увагу Лівій приділяв троянському циклові, міфологічно пов'язаному з Римом. У виставах Андроник одночасно виконував ролі актора, танцюриста, співака й музиканта. Коли ж 207 р. до н. е. римській державі знадобилося у зв'язку з *поганим оракулом* скласти хоровий гімн (на честь Юнони) для процесії дівчат, вона також звернулася до Лівія Андроника. Він упровадив також звичай, за яким у тих місцях п'єси, де актор за змістом мав співати, пісню виконував співак, тоді як драматичний актор лише імітував спів мімікою.

Наступником Лівія Андроника був Гней Невій, який написав трагедії «Ромул», «Виховання Ромула і Рема», «Кластидій» та ін. Він працював у тих самих жанрах, що й Лівій Андроник, але шукав оригінальні шляхи. Зокрема, в його комедіях висміювалися шляхетні Метелли, які відповіли комедіографові сатурновим віршем. Для римських громадян жарти Невія видавалися надто незвичними і його прив'язали до стовпа, а пізніше взагалі вигнали з Риму, після чого комедіографи почали поводитися обережніше. Можливо, через це у творчості Невія та його послідовників дістав популярність відносно безвідповідальний прийом *контамінації* — компіляції сцен і мотивів із чужих творів.

Серед авторів претекстати відомий також Луцій Акцій (Accius бл. 170–85 до н. е.), який написав понад сорок трагедій, зміст яких запозичено переважно з грецької міфології; він переробляв твори Есхіла, Софокла, Евripіда, інколи поєднуючи в одній трагедії матеріал двох близьких за сюжетом драм своїх попередників. Зокрема, він створив дві трагедії-претекстати на римський сюжет, із яких най-

більшою популярністю користувалася трагедія «Брут» («Brutus»), присвячена вигнанню останнього римського царя Тарквінія Гордого, а також «Енеади» або «Децій» («Decius») — про самопожертву Деція Муса. Першу трагедію Акція виставлено 140 р. до н. е.; трагедію «Брут» Акція вдруге виставлено у рік убивства Цезаря (44 р. до н. е.). Тексти трагедій Акція збереглися лише в уривках (понад сімсот рядків), на стилі яких позначився вплив ораторської мови з притаманною їй патетичною піднесеністю й афористичністю.

З усього масиву творів, написаних у жанрі претекстати, цілком збереглася лише призначена для декламації претекстата «Octavia», що приписується Сенеці. Дія твору відбувається 62 р. н. е. Головні герої — Нерон, його перша дружина Октавія й друга — Попея, годувальниця Помпеї, Сенека, Префект, Вісник і два хори римських громадян. П'єса завершується піснею хору, де звучать заключні слова: «Рим тішиться убивством громадян». Навряд чи твір розраховано для показу на сцені. Як зауважив Гастон Буассьє, «ці п'єси належать до типу салонових трагедій, до яких не можна ставитися так само, як і до театральних трагедій».

У І ст. до н. е. писання трагедій перетворилося на модну забаву серед світських поетів-аматорів і перших сімейств держави, що свідчить про своєрідну *трагедоманію* можновладців: так, Цицеронів брат вихвалявся тим, що встиг за шістнадцять днів скласти чотири трагедії, у тому числі «Електру» і «Троянок»; переробляв трагедії грецьких класиків хтось із родини Гракхів; Юлій Цезар знайшов час написати «Едіпа»; трагедію «Аякс» створив (а потім знищив) імператор Август; Овідій написав трагедію «Медея».

Претекстати показували під час *тріумфальних* або *поховальних ігор* і прославляли велич Риму.

На відміну від давньогрецької трагедії римську трагедію виконували сотні акторів і статистів (приміром, для постановки у І ст. до н. е. трагедії «Клітемнестра» використано шістсот мулів, які везли здобич Агамемнона; в іншій виставі здійснювалися процесії тварин тощо).

Римська трагедія не могла обговорювати події політичного життя, адже закон про образу величі монарха, виданий під час диктатури Сулли приблизно у 80 р. до н. е. (Lex Cornelia), трактувався дуже широко і якщо початково йшлося про «образу величі римського народу», то Август образу народу переніс на особу можновладця, а згодом законові надали ширшої інтерпретацію. ► ТРАГЕДІЯ, ТОГАТА

ПРИВІЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ (лат. *privilegium*; від *privus* — особливий і *lex* — закон) — пільга, виняткове право на здійснення якоїсь діяльності, що надається окремим особам, групам людей, певному станові, класові тощо. Історично в театральному мистецтві сформувалося два основних види привілеїв: спочатку — на перегляд вистав, а згодом і на їх виконання.

До найперших відомих ще давньогрецькому театрові привілеїв належить *проедрія* (грец. *prohedria*) — місця для почесних громадян у передніх рядах театру,

а також окремі крісла для архонта й жерців Діоніса. У римському театрі створено спеціальні кімнатки, прикрашені килимами. Ложа для цезаря називалася *cubiculum principis*. У театрі XVII ст. з'являється *царська (королівська) ложа* (навпроти сцени, над задніми рядами амфітеатру). У французькому театрі XVIII ст. побутує словосполучення *côte du roi*, що означає правий бік авансцени, де розташовувалася королівська ложа; в англійському театрі цю ложу зазвичай прикрашали фігурою Аполлона і державним гербом; у разі, якщо король або члени його сім'ї не були присутніми на виставі, місця в ложі продавали глядачам.

Перші привілеї виконавцям також відомі давньогрецькому театрові — це були соціальні привілеї *технітам Діоніса*, яким надавалися податкові пільги, звільнення від служби у війську тощо.

У французькому середньовічному театрі привілеї надано *базоським клеркам* («Clercs de la Basoche») — спілці чиновників парламенту, які брали участь в урочистостях з нагоди *в'їздів* королівських осіб, виставляли *живі картини* і пантоміми до міських свят, виступали в залі парламенту в урочисті дні. 1402 р. грамотою короля Карла VI надано привілеї паризькому «Братству Страстей».

Починаючи з XVII ст. система привілеїв поширюється здебільшого на придворні театри. Так, у Франції привілей на виконання балетних вистав 1661 р. надано Королівській Академії танцю, а з 1669 р. — Королівській Академії музики.

У XIX ст. (за декретом Наполеона від 1807 р.) привілейованими театрами у Франції залишалися «Comédie Francaise», «Odeon» (під назвою «Театр імператриці»), Паризька Опера, «Опера комік», а також бульварні театри «Гете», «Амбігю-комік», «Вар'єте» і «Водевіль».

У Галичині, яка в 1772 р. відійшла до Австрійської імперії внаслідок першого поділу Польщі, в адміністративному центрі Галіції й Лодомерії — місті Львові — 1776 р. відкрито постійний німецькомовний театр. Цей театр дозволяв обіч себе виступати польським трупам, завдяки яким він виживав.

1835 р. австрійський цісар Фердинанд I видав на п'ятдесят років привілей Львівському німецькому театрові; за цим привілеєм польський театр мав право виступати в одному приміщенні в окремі дні поряд з німецькою трупою. Коли ж 1864 р. постало питання про відкриття у Львові Руського народного театру, тобто першого українського професіонального театру, привілей став каменем спотикання для такого відкриття, через що директор місцевого театру заборонив трупі виступати в приміщенні міського театру і дозволив тільки сорок вистав у Львові в приватних приміщеннях з високим податком з кожної вистави. ► МОНОПОЛІЯ ТЕАТРАЛЬНА

ПРИЄМНІСТЬ — у практиці Бертольта Брехта — «головне завдання актора; все, особливо жахливе, він повинен відтворювати з насолодою і при цьому демонструвати свою насолоду; хто не навчає розважаючи, тому нема чого робити у театрі». ► ТЕХНІКА АКТОРА

ПРИЙОМ ГРИ (лат. *forma actionum*) — засоби виразності певної театральної системи, на які спирається актор у процесі виконання ролі.

У давньогрецькій трагедії, яку можна порівняти з формами сучасного музичного театру (ораторія, кантата, опера), відомо такі прийоми гри: *каталоге* (читання), *паракаталоге* (речитатив, щось середнє між співом і декламацією), *мелос* (спів).

Поряд із цим Афіней, посилаючись на Аристокла, писав, що Есхіл «вигадав чимало танцювальних фігур і навчав цих фігур свої хори; крім того, він сам вигадував ці фігури і брав на себе керівництво всією постановкою <…>. Есхілів танцюрист Телест володів таким танцювальним мистецтвом, що у трагедії "Семеро проти Фів" рухами тіла пояснював події, що відбувалися на сцені». До цього він додавав, що «авторів давньої комедії — Теспіса, Пратіна, Кратіна й Триніха — називали *танцюристами*, адже вони не лише у своїх п'єсах надавали великого значення танцям хору, але й приватно навчали танців усіх охочих». Те саме стосується виконання римських комедій, де істотну роль відігравали *танці й музика*.

Прийоми виконання мандрівних акторів середньовіччя (*жонглерів, гістріонів, мімів, шпільманів, йокуляторів, голіардів, вагантів* та ін.) характеризуються *універсальністю*. Адже виконавці здебільшого виконували коротенькі різножанрові сценки, музичні, танцювальні і циркові номери.

У *комедії дель арте* на перше місце висувається здатність виконавця до *імпровізації* (*лацці, чізетті*) в межах, визначених *сценарієм* п'єси і *маскою*.

У театрі класицизму, який спирався на принцип *амплуа*, основна увага приділялася *декламації* (лат. *declamatio* — вправляння у красномовстві; мистецтво виразного виголошення тексту, включно з жестами й мімікою). Декламуючи текст, актори стояли, спираючись на одну ногу в одній з п'яти балетних позицій, і здійснювали хвилеподібні рухи руками — *пор-де-бра* (*port-de-bras* або *portebras*); орнаментальна пластика спиралася на гру зі скіпетром або з якимось іншим реквізитом. Ця виконавська традиція тягнеться аж до початку XIX ст.

1802 р. Й. В. Гете у статті «Ваймарський придворний театр» писав: «Завданням Ваймарського театру було поновлення у правах <…> ритмічної декламації <…> Повороти змісту давали підставу для живих картин»). Кожному тонові у виконанні актора відповідав певний балетний рух; коли ж актор замовкав, він завмирав у нерухомій картинній позі.

У теорії шкільного театру поняття *прийом гри* охоплює такі елементи виконання: *положення тіла* (*totius corporis inflexionem*), *рух* (*motus*), *ходу* (*itiones, passes*), *статику* (*stationes*) і *позицію корпуса* (*positiones*). Ці прийоми перелічує Франциск Ланг у праці «Міркування про сценічну гру…» (1727).

Франсуа Ріккобоні у праці «Мистецтво театру» («L'art du théatre», 1750), що була відома в Росії при дворі Єлизавети Петрівни і до кінця XVIII ст. використовувалася як посібник з акторської майстерності, вирізняє такі прийоми виконання: жест, голос, декламація, розуміння, виразність, почуття, ніжність, сила, екзаль-

тація, шляхетність, величність, гра без слів, пауза, вогонь. Подаючи визначення *сценічної гри*, Ріккобоні пише: «Часом усі актори розом замовкають і лише рухом пояснюють, що саме з ними відбувається, які думки ними оволодівають. Це — театральна игра, метод, який дуже рідко застосовується.

У театрі XIX ст., який, як і театр класицизму, спирався на систему амплуа, кожна роль мала сталий набір способів вияву емоційних станів. Приміром, *герой* міг страждати і навіть *гризти кайдани* (у М. Кропивницького), але *негідник* міг лише *удавати*, адже його сценічне існування спиралося здебільшого не на почуття, як у *природної людини*, а на розрахунок, заздалегідь визначену мету. Так само заборонені почуття комікові та ін.

Ці виконавські прийоми надзвичайно яскраво ілюструють ремарки у п'єсах Кропивницького, серед яких особливо кидаються у вічі незвичні для сучасного театру — на кшталт *ламає руки*, *зомліла* та ін. Це цікаво тим більше, що сам Кропивницький ставився до подібних емоційних станів, а надто до «пересадної» манери виконання доволі іронічно («А ви не бачили, як Заньковецька рве на собі волосся у "Наймичці" Карого? Шкода, що він заборонив Садовському "Наймичку", я певен, що вже досі у Марії Костянтинівни була б лисина»; подібне враження про манеру виконання Заньковецької було і в Івана Нечуя-Левицького: «Її *вмирання* на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомлівання не тільки слабо нервове жіноцтво, але й декотрих мужчин»; таке саме спостереження зустрічаємо і в А. Кримського — «артистка трагічно *ламається*»). Така манера виконання провокувала до істерики і глядачів («Після того, як Іван пішов, після слов Катрі <…> бувають оплески, риданія, а 1-й раз то була з двома баринями істерика. Сліз у публіці багато», — згадував М. Кропивницький; про театральні звичаї 1860-х рр. П. Чубинський писав: «Успех пьесы ["Наталка Полтавка"] беспримерный. Слышен был в рядах женщин громкий плач после нескольких песен» подібні спостереження залишив і М. Черняєв: «в драме многие, особенно дамы, плакали навзрыд»).

Подібні емоційні реакції глядачів характерні не лише для українського театру, адже у західноєвропейському театрі традиція подібних прийомів — і не лише на сцені, а й серед глядачів — тягнеться від XVIII ст.: «Публіці того часу, — писав Олексій Гвоздєв, — подобалась зворушлива чуттєвість, але вона рішуче відкидала великі потрясіння англійської трагедії. Після першого показу "Отелло" спалахнув справжній скандал, і наступного ж дня в газеті так писали про спектакль: "Глядачі непритомніли один по одному. Двері лож відчинялись і зачинялись, люди виходили або ж їх виносили з театру, а (згідно з достовірними даними) передчасні пологи деяких відомих мешканок Гамбурга стали наслідком споглядання і слухання надтрагічної трагедії". Шредер змушений якось рятувати становище, і на наступній виставі Дездемона залишалася живою заради заспокоєння глядачів галантної епохи рококо».

Найпоширенішим у показі істерики був прийом *заламування рук,* який відрізняли від *виривання гвоздів*, *рвання клоччя, утрировки* і *форсування.* До цього додавалися ще й залишки *класичної* манери гри, про яку О. Кисіль писав: «У грі під впливом польського театру панував так званий *класичний* напрямок, коли актори перш, ніж почати репліку, повинні були зробити *добру постать* і *ґеста*». Серед інших прийомів акторського виконання фіксується також мімічна гра: *грати очима, гра очей, завертанє очей, жестикуляція головою* та ін.

У XIX столітті *емоційна* школа виконання притаманна була не лише театрові Кропивницького, про що свідчать тодішні рецензії, епістолярна спадщина митців, а подеколи й навчальні посібники: «Страх, испуг, ужас <…> Все нижние мускулы лица опадают, так что на шее образуются складки; глаза вытаращиваются, торс подается вперед или откидывается назад, а руки охватывают голову; или, при полной беспомощности, опускаются вниз, колени подгибаются. Иногда ладонь протягивается вперед, как бы заслоняя опасность, а лицо отвертывается в сторону» (Энциклопедия сценического самообразования. Т. 1. Искусство мимики / Сост. В. Лачинов. — Изд. журнала «Театр и искусство» [СПб.], 1909).

Навіть у 1920-х рр. поважний вчитель українського акторства проф. В. Сладкопєвцев у праці «Вступ до мімодрами» запропонував «Словник почувань», в якому здійснив опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів. Приміром, *зненависть* Сладкопєвцев пропонував передавати такими прийомами: «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притаїла в своєму серці <…> Зненависть часом набуває нестеменно такого-ж вигляду, як і гнів; іноді-ж набирається таких прикмет, що сильне ріжнять її з прикметами гніву; тепер мова мовитиметься як раз про ці одмітні прикмети ненависті, властиві тільки їй. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплющено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді дивляться скоса і крадькома визирає з них невимовна злоба. Іноді-ж погляд твердо й без жодного страху немов прошиває свого противника, провіщаючи майбутню сутичку. Інколи погроза світить із очей і вони широко розплющуються, так що верхньої повіки не видно; білки, як кажуть, під лоб лізуть. Ніздрі надимаються, ширшають, наче для того, щоб дати змогу більше набирати повітря в груди, робити, як то кажуть, більший запас дихання. Брижа або зморшка, що йде від носа до рота, виразно позначається. Рота зціплено, немов корчі напали людину; верхню або нижню губу часто прикушують. Це ознака, що людина лагодиться стати до боротьби. Серце наперед вже смакує, як то любо буде помститися, і зціплені губи іноді намагаються потаїти свій усміх, іноді враз недобре оскальнуться. Буває, рот починає розтулюватись, показуючи ікла, і коли наприкінці губи широко розійдуться, то з рота немов витручуються кілька гнівних слів».

Таку саму традицію демонструє й інший навчальний посібник: «Гнев <…> Формула гнева <…> такова: брови сближаются, внутренние их концы опускаются, наружные поднимаются, глаз раскрыт и блестит, нос или раздувается или суживается, рот сперва сжат, затем открыт» (*Писаренко Ю.* Хрестоматия актера. Сб. Мимика. Грим. Прическа. Движение и речь. Искусство актера. — М.: Теакинопечать, 1930).

Істотні зміни у прийомах сценічної гри вносять діячі натуралістичного театру (*новаторським* прийомом Андре Антуана була *гра спиною*; згодом цей прийом активно використовував і К. Станіславський), практика *психологічного театру* (виконавські принципи якого сформульовані К. Станіславським) та інші театральні системи XX ст. ► АКТОР, АМПЛУА, ПЕРФОРМЕР, СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

ПРИЙОМ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — спосіб викладу сценічної історії, організація в просторі і часі наскрізної дії вистави. ► ПРИНЦИП ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ

ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ (англ. *promptbook, promptcopy, regie book, regie, working manuscript, working script, acting copy*; нім. *Regie-buch*; дан. *regie-protokol*; фр. *livret de mise en scène*) — примірник п'єси, в якому режисер-постановник позначає всі мізансцени вистави, сценічні ефекти, описи гримів, костюмів та ін. Режисерські примірники — це, користуючись арго Вс. Мейєрхольда, книги *смачних ремарок* з приводу п'єси, постановку якої здійснює режисер.

Перші режисерські примірники з'явилися в постановників містерій.

У Німеччині *режисерські примірники* містерій (*Dirigierrolle*) створювали шпільрегенти (*spielregent*, керівниками гри), давали напрокат іншим монастирям і парафіям. В Іспанії ці примірники називалися *консуетас* (*consuetas*), в Англії — *ординале* (*ordinale* від *ordo*), *регіструм* (*registrum, registra* — можливо, згодом саме з *registra* постало пізніше *regista* — режисура), у Франції — *abregié*.

Один з найдавніших *режисерських примірників* — примірник шпільрегента, під керівництвом якого виставлено франкфуртську містерію 1350 року. Примірник являє собою два сувої завдовжки у чотири з половиною метра з нанесеними червоним чорнилом *режисерськими вказівками* латиною.

У Мадриді за підготовкою ауто спостерігав корехідор або його заступник і двоє рехідорів, а верховну владу представляв член Ради Кастилії, іменований *комісаром, суперінтендантом* або *протектором*, який створював *режисерський примірник* і мав забезпечити попередній *громадський перегляд* видовища. Організатор і творчий керівник містерії заздалегідь добирав виконавців і навчав їх, інколи впродовж тривалого часу.

У Люцерні, де організаторами і творчими керівниками видовищ було троє міських переписувачів — Ганс Залат, Захарія Блетц і Реневарт Кізат, останній, одержавши місце міського переписувача, одночасно став шпільрегентом Великодніх ігор. У *режисерській експлікації* він виклав вимоги до виконавців: «Люципер повинен мати розкішний, лютий і гордий вигляд. Чорти повинні бути сильними, вміти кричати, немов чибіси, й здійснювати дивовижні стрибки. Дочка Ірода має воло-

діти мистецтвом іноземного танцю. Ролі ангелів повинні виконувати чотирнадцятилітні хлопчики з ніжними голосами, роль Пресвятої Діви Марії — молодий священик або хлопчик з належною статурою, ніжним голосом, скромними жестами й бездоганним поводженням».

За *режисерськими примірниками*, які містили початкові й фінальні репліки виконавців із *режисерськими ремарками*, керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою подавав знак акторам, які мали вступати в дію.

У XVIII ст., у *режисерських примірниках* французького актора Анрі-Луї Лекена записуються не лише мізансцени, а й усі необхідні декорації, аксесуари, музичні номери тощо. Так, у його примірнику до постановки трагедії Вольтера «Альзіра» (1736) наведено вказівки співробітникам, диригентові, секретареві-суфлерові, машиністові-декораторові, костюмерові, старшому бутафорові, керівникові співробітників, а також подається повний *монтувальний лист* вистави. Подібні примірники, очевидно, були необхідні і для постановки складних *машинних трагедій* XVII ст.

В Україні *режисерські вказівки* вперше зафіксовано у примірнику п’єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), на сторінках якої подається «образ хору, як муринчики скакали».

У XIX ст. істотні зміни у формат режисерських примірників вносить Дирекція Паризької опери, котра, починаючи з 1829 р., друкує *головні пояснення* (фр. *indications générales*) — видання, в яких подавалися спеціальні режисерські коментарі щодо мізансценування, костюмів, декорацій, техніки чистих перемін, бутафорії та реквізиту, необхідних для постановки конкретної опери («Жидівка», «Роберт Диявол» та ін.). Ці пояснення використовувалися у практиці постановки вистав на сценах інших театрів, у т. ч. зарубіжних, і відіграли значну роль у тиражуванні постановочних канонів оперної вистави.

Згодом у Франції з’явився термін *livret de mise en scène* (досл. *книга постановки*), а в англійському театрі — *promptbook* (досл. *книга підказок, книга нагадувань, книга допомоги*). Інколи в англійському театрі вживається також сленговий вираз *редакція французька* (англ. *French edition*) — друкована версія успішно поставленої п’єси з усіма ремарками, що вказують на мізансцени, постановочні ефекти, музичні номери тощо.

Режисерським примірником п’єси (або *інспекторською книгою*), за статутом німецького театру (1845), називалася книга, в якій наводився «опис сцени і ті вимоги автора, що мають виконуватися за сценою у зв’язку зі сценічною дією». Інспекторську книгу вів і стежив за дотриманням зафіксованих у ній вимог *інспіцієнт*.

Істотні зміни у практику режисерських примірників уніс К. Станіславський, який 10–11 серпня 1898 р. у маєтку брата «Андріївка», що під Харковом, створив режисерський план «Чайки». Про зміст своїх режисерських примірників Станіславський писав: «Я писав у режисерському примірнику все: як, де, яким чином

треба розуміти роль і вказівки поета; яким голосом говорити, як рухатися і діяти, куди і як переходити. Додавалися особливі креслення для всіх мізансцен входів і виходів, переходів і т. ін. Описувалися декорації, костюми, грим, манери, хода, прийоми, звички дійових осіб».

Режисерські примірники використовував у своїй практиці й Бернард Шоу, який вважав, що режисер має приходити на репетицію збагачений усіма знаннями про п'єсу, а також про способи її сценічного вирішення (тобто з детально продуманим режисерським планом, який сам він називав *повним планом* або *суфлерським примірником*). Що ж до режисерських *імпровізацій*, то інакше, як до марнування акторського часу він до них не ставився. Цей етап роботи Шоу називав *шаховим*. «Після того, як я напишу свої п'єси, я беру шахівницю і починаю пересувати фігурки з позиції на позицію. Кожна фігурка означає актора і я даю вказівки про постановку своїх п'єс після того, як відпрацював їх у деталях на шахівниці. Якщо актор точно виконує ремарки, він не може неправильно діяти» (приблизно ту саму думку набагато пізніше висловив і Вс. Мейєрхольд — «Я не вірю, — говорив він, — що актор, поставлений у правильну мізансцену, може неправильно діяти»). Тому «все що треба режисерові, — вів далі Шоу, — це шахівниця і дитяча іграшка — скринька з набором цеглинок. Цього вистачить, аби намітити всі мізансцени, рухи акторів і розставити меблі». І це була не метафора і не перебільшення, адже й справді — сорокасантиметрова лялькова людинка на шарнірах завжди стояла в нього на столі. Саме ця лялька й допомагала Шоу писати розгорнуті режисерські ремарки і креслити мізансцени на берегах рукописів.

З XX ст. режисерські примірники стають об'єктом вивчення театрознавства, а видання примірників — популярним жанром театральної літератури (так, у Франції друкуються примірники Ж. Копо, Г. Баті, Ж.-Л. Барро, Ш. Дюллена, у Польщі — С. Виспянського, Л. Шиллера, в Росії — К. Станіславського і В. Немировича-Данченка). ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ПРИНЦИП ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ — термін Леся Курбаса, який поряд з іншими — *аспект і план* — уточнював літературознавче поняття *жанр* і переводив його у план театру. Виходячи з логіки міркувань Курбаса, *принцип*, — це режисерський прийом.

«Принцип і план грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні і ті ж, — зазначав Курбас. — Поділ з'являється тільки в пізніші, еклектичні, епохи, як наша». Йдеться про те, що античний, єлизаветинський, мольєрівський та іспанський театри мали жанрово обмежений репертуар. Так само жанрово обмежені італійська комедія масок, традиційні театри Сходу, український театр корифеїв та ін. Виходячи з цього, Курбас говорив також і про *комбіновану виставу*, елементи якої об'єднуються одночасно і планом, і принципом.

«В історії театру, — наголошував Курбас, — ми маємо дуже багато споріднених агітці — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як взагалі все

мистецтво впливу, мають такі основні прикмети <…> 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає й окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання» («Для театру впливу, — доповнював Василь Василько, — характерні жанри агітки, детектива, видовища, бурлеска»).

«Щодо принципу, — пояснював далі Курбас, — коли ви робите спектакль на засадах психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом <…> Перш за все найважливіше і найважче вирішити в кожному спектаклі принципову справу. Перше — це основна умовність, коли можна її так назвати. Під цим я розумію: щоб міг діяти грецький театр, щоб міг діяти наш театр чи будь-який театр на світі, мусить бути потреба цього театру у глядача, і він мусить бути прийнятим <…> Грецький театр: ми не припускаємо, щоб він міг існувати без цієї самої основної умовності, яка властива була тільки давнім грекам. Перш за все у глибокій переконаності в релігійних устоях того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за справжню монету, але й піддаватись їхньому переконанню <…> Прикладом театру вияву, — говорив Курбас, — є Московський Художній театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише пластику фігури, ходяча тінь. Принцип фотографування життя (а фотографія найдосконаліше виявляє всі деталі) <…> Театр вияву, — вважав Курбас, — дотримується принципу *четвертої стіни*, його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр».

Серед інших прикладів визначення принципу вистави: «Блискучий, незабутній для мене приклад цього, — писав Курбас, — це краща робота Мейєрхольда "Земля дибом", у котрій цей пафос машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю»; «Принцип постановки вертепу, — говорив Курбас, — ляльковий театр. Актори мають зіграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно. А ті, що гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть, як звичайні люди <…> Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості, чіткі. Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення <…> Уявіть себе лялькою, перевтільтесь у ляльку»; «Стилізація, — писав Василь Василько, — стала основним принципом побудови вистави "Вертеп"; «… принцип масового дійства на театрі», — писав Й. Шевченко про постановку "Ліричних віршів", "Івана Гуса" і "Гайдамаків" — Його перший прояв — "Іван Гус". Звідси ж — здвиг і перші спроби театру безпредметного — "Ліричні вірші" Т. Шевченка і вірші П. Тичини»; іншим разом Курбас застосував як приклад «принцип барельєфу (зіткнення театру з певним сортом скульптури, де й голосоведення буде барельєфне, себто

не широкі, масивні забарвлення голосу, а декламаційне витягнення і сплощення). В даному прикладі мізансцени барельєфні ідуть від барельєфної концепції (принципу цілої вистави)».

Поряд з *планом, принципом* і *аспектом* Курбас уживав термін *форма:* «різні форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гіньйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат, агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди, жива театральна газета, пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ, червоне кабаре, живе кіно, лекції з театральною ілюстрацією, частівки, цирк, театралізовані звіздини, театралізоване червоне весілля».

Представники різних театральних шкіл, незалежно один від одного, акцентували в жанровому плані вистави *емоціональний тонус* або *природу почуттів* (ці поняття не тотожні, проте обидва пов'язані саме зі сферою емоцій; *принцип* у термінології Леся Курбаса можна зіставити з *природою почуттів* у Г. Товстоногова, отже, з *жанром* вистави). ► ЖАНР, АСПЕКТ, ПЛАН ВИСТАВИ

ПРИРОДА ПОЧУТТІВ ВИСТАВИ (рос. *природа чувств спектакля*) — термін системи Станіславського; за Г. Товстоноговим, — літературний жанр, переломлений у природі акторської індивідуальності. Природа почуттів спектаклю визначається способом відбору запропонованих обставин, способом спілкування актора з глядачем й актора з персонажем. ► ЖАНР, ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ПРИНЦИП ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ, СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА

ПРИСВЯТА (фр. *dedicace*; англ. *dedication*; нім. *Widmund*; ісп. *analitico*) — коротка віршована або прозаїчна авторська *передмова*, в якій вказується особа або подія, на честь якої написано твір.

Уперше присвяти з'явилися в античному Римі (оди Горація, промови Цицерона), проте найбільшого набули у французькому театрі XVII ст., адже вартість присвят коливалася від двадцяти до сорока фунтів (коли книжковий ринок був перенасичений присвятами, ціни впали до 5 фунтів); окремі меценати платили за присвяти й більше. Приміром, Кольоте лише за кілька улесливих віршів одержав від кардинала Ришельє шістсот франків, а Барле взяв з Ришельє п'ять тисяч франків. Анна Австрійська платила за один сонет тисячу дукатів. П'єр Корнель одержав від державного фінансиста Монторона 200 пістолів за присвяту трагедії «Цінна, або ж Милосердя Августа». Лафонтен присвятив свого «Адоніса» міністрові фінансів Фуке за щорічну ренту в розмірі 1000 франків на рік. Інколи драматурги присвячували свої твори кільком особам одночасно, як Жан-Батист Мольєр та його сучасник компаньйон композитор Люллі.

В Україні Теофан Прокопович у трагедокомедії «Владимер», а саме в частині, що мала назву «Пролог к слишателем», писав, звертаючись до Мазепи: «Служаще обичному уставу, в академії нашой от літ многих хранимому, се і ми, аще і последнійшії, недозрілі плоди трудов наших на позор вам производим, великоіменитіє і благороднії слишателіє! А яко не іно что, токмо повість о обращенії к Христу

равноапостольного князя нашого Владимира обичним дійствієм представити умислихом. Вина бяше, яко то і місту сему прилично і свойственно слишателем мнится бути: приличен дому єсть образ господина; свойственная пам'ять сином отшедшого далече отца своєго. Се же і дом Владимиров, се і Владимирова чада, крещенієм святим от него рожденная (что паче всіх ізящніє на тебі являєтся, ясневельможний пане, ктиторе і добродію наш, єму же і строєніє сего отчества Владимирового по царю от бога врученно єсть, і Владимировими ідяй равними єму побідами, равною в Росії ікономією, лице єго, яко отчеськоє син, на тебі показуєш). Убо сего ізображеніє прийми от нас, яко того ж великий наслідник, вмісто привітствія. Зри себе самого в Владимирі, зри в позорі сем, аки в зерцалі…»

Поряд з присвятами для замовника трапляються й інтимні присвяти («Кромвель» В. Гюго, «Фауст» Й. Гете; п'єса М. Старицького «Не судилось» присвячується «Високоповажному артистові Миколі Карповичу Садовському», «Талан» — «вельмишановній артистці Марії Костянтинівні Заньковецькій» та ін.).

У XIX ст. в Україні вживається також латинський термін *дедикація*.

ПРИСТОСУВАННЯ АКТОРСЬКЕ (рос. *приспособление актерское*) — у системі Станіславського — внутрішня і зовнішня форма спілкування людей, психологічні ходи, які вони застосовують один до одного, винахідливість у процесі впливу на іншу людину. Основні характеристики акторського пристосування — органічність, новизна і контраст. Пристосування зазвичай визначається віддієслівним іменником. У репетиційній практиці використовують також терміни інших сфер людської діяльності, в яких описують різні стратегії і тактики людської боротьби (*наступ, оборона, ініціатива* та ін.). ► ДІЯ СЦЕНІЧНА

ПРОБА (нім. *Die Probe*, пол. *proba* — приміряння, випробування, перевірка, дослід) — репетиція; «Словник чужомовних слів» П. Штепи (1977) пропонує синоніми: *репетирувати — доучувати, доучити, подоучувати, підучувати, підучити, попідучувати*. У польському і російському театрі термін зафіксовано з 1750-х рр. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОГІН, ПРОГОН (прогінна репетиція) — перегляд вистави або окремої сцени, що передує генеральній репетиції. Під час прогону вистава (сцена) йде в декораціях, з відповідним освітленням, актори грають у костюмах і гримі. Практикуються також окремі *монтувальні* й *акторські* прогони. ► РЕПЕТИЦІЯ

ПРОГРАМА ТЕАТРАЛЬНА (пол. *program teatralny*) — друковане видання, в якому подано інформацію про автора, режисера, сценографа, композитора, хореографа, виконавців ролей та ін.

В Англії театральна програма з'явилася в 1660-х рр., коли в Лондоні гастролювала трупа французьких акторів. До виступів трупи видрукувано буклет англійською і французькою мовою на вісімнадцяти сторінках.

У Польщі першою театральною програмою вважається друкований список виконавців вистави «Ludicum Paridis» (1522). У XVII ст. функцію програми вико-

нували аргумент (*argument*), сумаріус (*sumariusz*), *синопсис* (*synopsis*). У Польщі з 1628 р. програми друкувалися для королівських театрів Владислава IV у Варшаві.

В Україні програми з'явилися у шкільному театрі. ► АФІША, РЕКЛАМА ТЕАТРАЛЬНА

ПРОЛОГ (грец. *prologos*, від *pro* — перед і *logos* — слово, мова; передмова; лат. *prologus, inductio*) — вступна частина твору, в якій подано виклад обставин, що передували подіям п'єси. Зазвичай пролог виконують у формі прямого звертання до аудиторії.

Пролог був невід'ємною частиною давньогрецької трагедії, єлизаветинської і шкільної драми. У французькому театрі термін зафіксовано на межі XII–XIII ст. У театрі середньовіччя пролог зазвичай виконував спеціальний актор (*crieur, orateur* — у Франції, *precursor, prelocutor, presenter* — в Англії, *proclamator* — у Німеччині та ін.). У шкільному театрі пролог виголошував автор, пояснюючи ідею твору (*oratio ad spectatores, rem proponens*) та її мораль.

Основними формами прологу у шкільному театрі були: *монолог* (звернення до глядачів), *діалог, пророцтво астролога, символічна картина* (унаочнення ідеї твору), *спів* муз або Аполлона. Діяч єзуїтського театру Я. Понтан писав, що пролог є зверненою до глядачів промовою, виголошеною перед початком п'єси, і налічував *чотири види прологів*: коли поет говорить про самого себе; коли дає відповідь на звинувачення; коли здійснюється виклад п'єси.

Автор анонімної праці «Poetica practica anno Domini 1648» писав, що існує *п'ять видів прологів*: пряме звернення до глядачів з метою випередити можливі зауваження недоброзичливців; пролог з хитромудрою вигадкою — наприклад, якщо зміст п'єси повідомляється слухачам не безпосередньо, а виводить, відповідно до сюжету, якихось осіб, які ведуть розмову стосовно подій п'єси і повідомляють одна одній про хід подій; у такому пролозі можуть бути виведені не лише реальні персонажі, а й ангели або алегоричні фігури; наприклад, ті або інші чесноти (Спокута, Мир тощо) можуть скаржитися, що ними нехтують у цьому світі та ін.; якщо на героя чекає надто сумна або ж надто щаслива доля, тоді пролог передбачає появу астрологів, математиків, які, спостерігаючи за рухом планет, визначають за ними долю героя; роз'яснення дійовими особами виставлених символів чеснот або подій, які стосуються змісту п'єси; спів хлопчиків, муз або ангелів; зміст його — привітання або розповідь у формі оди про зміст подій, які відображатимуться у п'єсі.

Інколи в українському шкільному театрі вживалися синоніми до *прологу* — *проліог* (пасійна драма «Дійство на страсті Христові списане», 1685), *пролокг* («Алексій, человек Божій»), *предидействие* («Божие уничижителей гордих…»), *предсловие* («Царство мира»), *предослов* («Просфонима»), *предословие* («Алексій, человек Божій»). Функціональну роль прологу у драмі «Торжество мира православнаго» охарактеризовано так: «действия вещь изъявляет». Інколи прологові у шкільній драмі передував *антипролог*.

У Росії у значенні «збірник коротких житій святих» термін відомо з 1250 р.; у російському придворному театрі — з 1740-х рр. вживалося «Предисловие, Кторое наперед позорищного деяния быть имеет». А в самому Пролозі писалося: «Театр представляет местность, состоящую из скал и деревьев, под которыми Руссия под тихую музику наслаждается сном». Або — «представление Пролога под названим “Обеспеченное спокойствие Родины”».

У шкільній драмі пролог зазвичай виконував функцію панегіричного обрамлення. Так, *трагедія* Симеона Полоцького «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в пещи не сожженных», змістом якої було дійство православного богослужіння, оброблене за правилами шкільної піїтики, починалася *предисловцем*, в якому було звернення до царя Олексія Михайловича, де вихвалялися чесноти царя і, на противагу їм, розповідалося про Навуходоносора, який оголосив себе богом і звелів кинути трьох отроків у піч: «Благовірнійший пресвітлійший царю, многих царст і князств правий государю, пречестним вінцем богоувінчаний, всім православним яко солнце даний, да нам світиши ясні добротами, яко же солнце світлими лучами!»

У польському шкільному театрі функцію прологу інколи визначали лише тим, що «в прологах і епілогах підпускали кадило тим панам і дигнітарам, котрих запрошували на ті вистави» (І. Франко). ► АРХІТЕКТОНІКА, ІНДУКЦІОН, ІНТРОЇТУС, КОМПОЗИЦІЯ, ПРОКАТАСТАЗИС, ПРОТАЗИС, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ПРОСТІР ДІЇ, ЗОНА ДІЇ (англ. *acting area, acting space*) — частина сцени, відведена для гри акторів; це може бути не лише зона сцени, а й ложі, партер тощо.

ПРОСЦЕНІЙ, ПРОСЦЕНІУМ (лат. *proscaenium, proscenium* від грец. *proskenion*; нім. *Proszenium, Vorbühne*) — у давньоримському театрі — майданчик для гри акторів (інші назви — *logeion, pulpitum*), що знаходився перед сценою. Римський просценіум одержав подальший розвиток в Італії у XVI ст., де просценіумом називається передня, найближча до глядачів частина сцени, розташована перед сценічним *порталом*. ► АВАНСЦЕНА, СЦЕНА

ПРОТАЗИС (лат. *protasis*) — у давньоримській і шкільній теорії драми — композиційна частина твору. Діяч єзуїтського театру Я. Понтан писав у своїй поетиці, що протазис є першою частиною п’єси, де здійснюється виклад суті справи, однак не пояснюється розв’язка, щоб загадка робила п’єсу цікавішою; зазвичай протазис обіймає перший, а інколи й другий акт. Теофан Прокопович висував вимогу, щоб «у першій дії викладалася та частина твору, яка становить суть усього її змісту, і ця дія в трагедії має назву *прологу* або *протазису*». У «Поетиці» Митрофана Довгалевського протазис — це «перша частина фабули, що включає зав’язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті». ► АРХІТЕКТОНІКА П’ЄСИ І ВИСТАВИ, КОМПОЗИЦІЯ, ПРОЛОГ

ПРОФАНДУМ (лат. *profandum* — місце поза храмом) — у релігійному театрі середньовіччя — місце поза храмом, де після указу Папи Інокентія III (про забо-

рону Великодніх ігор у церквах, 1210) розігруються театральні видовища (згодом цей жанр дістає назву *напівлітургійної драми*). ▸ ДРАМА ВЕЛИКОДНЯ, ДРАМА ЛІТУРГІЙНА

ПСИХОЛОГІЗМ (від грец. *psyche* — душа і *logos* — слово, вчення; англ. *psychologism*; нім. *Psychologismus*) — головна ознака *психологічного театру* і драматургії XIX ст., що зосереджують увагу на аналізі психології персонажів; сукупність засобів, що використовує театр для створення ілюзії *життя людського духу* на сцені. Психологізм у літературі й театрі сформувався майже одночасно з соціологічним психологізмом — напрямом соціології, який, спираючись на ідеї З. Фройда, пояснював соціальні явища й процеси впливом соціальних, групових та індивідуальних психічних чинників. У ширшому позаісторичному сенсі — можна говорити про окремі ознаки психологізму в Еврипіда (порівняно з Есхілом), у Шекспіра (порівняно з тодішніми кінними балетами) тощо. Окремим періодам в історії театру і справді притаманне посилення психологізму (театр класицизму, Просвітництва, романтизму, реалізму й натуралізму), однак, починаючи з кінця XIX ст., альтернативою психологізмові стає *антипсихологізм*, притаманний театру авангардовому (футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та ін.).

Українському театрові, на думку багатьох авторів, психологізм не притаманний. Так, М. Кропивницький у листі до Б. Грінченка від 17 січня 1897 р. писав: «Що ж до Вашого "Неймовірного", то він здається мені дуже буденним та ординарним, построєним цілком на *психології*, і через те він мусить цікавити тільки кабінетного читача, а не масового слухача; бо масовому слухачеві треба густі краски…» Яків Мамонтов вважав, що «*психологічний театр*, як одна з типових театральних форм, на українськім ґрунті не розвинувся, дарма, що наша драматургія висунула для цього театру таких видатних майстрів, як В. Винниченко і Леся Українка».

Лесь Курбас у статті «Психологізм на сцені», видрукуваній у журналі «Барикади театру» (1923), писав: «Психологізм — з'явище занепадницьке».

1924 р. в лекції «Як формулювати принцип сучасного театру» Курбас говорив: «Сучасний актор не переживає, а грає <…> В театрі, який побудований на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої вразливості до того, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні ролі, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора (*нутра* чи техніки) <…> Для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи — конструювання. Тут питання — чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман <…> Що таке переживання на сцені? Актор так запалюється уявною ситуацією, що він потрапляє в якийсь для себе, як для людини, новий стан, з котрого, очевидно, мусить народитися такий чи інакший вияв».

1925 р. в лекції «Зміцнення класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач» Курбас розвивав свою тезу: «Як ви простудієте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється *психологізм*». ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА

ПТАШКА (англ. *bird*) — у театрі США — сленговий вираз на позначення дівчат з хору, хористок.

ПУБЛІКА ТЕАТРАЛЬНА (від лат. *publicum* — держава, нім. *Publikum*) — глядачі, присутні на виставі; один з багатьох термінів, у яких віддзеркалено функцію замовника і споживача театрального мистецтва. У деяких соціологічних дослідженнях розрізняють поняття *глядач* (відносно випадковий відвідувач вистави), *публіка* (найбільш підготовлена для сприйняття театрального мистецтва частина відвідувачів вистави) і *театральна аудиторія* (випадковий глядач). Терміни, в яких віддзеркалена ця функція, постали в античності (лат. *spectator* — глядач, критик, дослідник, спостерігач, свідок). Польський «Театральний словник» (1808) подає таке визначення: «Публіка є матір'ю, всевладною панею і найсправедливішим суддею театру».

Незалежно від характеру відношень з театром — постійного або випадкового — споживачі естетичної насолоди відіграють роль найголовнішого замовника театральної вистави, адже, на відміну від інших видів мистецтва, театральне видовище існує лише в момент сприйняття його аудиторією.

Найбільші злети театру пов'язані з потребами потужного замовника. Це стосується не лише античного театру (де в ролі замовника виступала влада), театру середньовіччя (де замовником були церква, міські муніципалітети і ремісничі цехи), придворного театру (замовник — двір), магнатського театру (замовник — аристократія), а й театру пізніших часів (замовник — платоспроможний глядач). Щоправда, за доби романтизму постає новий ідеал стосунків замовника й глядача, про що пише у своїй «Естетиці» Г. В. Ф. Гегель: «Особливо серед німців поширилася мода з часів [Людвига] Тіка виявляти впертість стосовно публіки. Німецький автор прагне виразити себе відповідно до своєї особливої індивідуальності, а не зробити свій твір прийнятним (приємним) для слухача й глядача. Навпаки, з німецькою впертістю, кожний прагне чогось свого, щоб бути оригінальним у порівнянні з іншими. Приміром, Тік і пп. Шлегелі, які <…> виступали проти Шиллера і чорнили його за те, що він знайшов вірний тон для німців і став найпопулярнішим поетом. Наші сусіди, французи, чинять інакше і, навпаки, пишуть для того, щоб одразу ж викликати ефект. Вони увесь час бачать перед собою публіку».

Замовлення не завжди має буквальний характер, часто воно ґрунтується на очікуванні потреб певної аудиторії і тому опосередковане. Традицію стосунків *замовника* й *майстра* влучно передано в афоризмі О. Пушкіна («не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать»).

ПУБЛІКОТРОПІЗМ (пол. *publikotropizm*) — термін Юліуша Остерви, на який спирався у своїй практиці Єжи Гротовський, — загравання з публікою, залежність актора від публіки («щось на кшталт проституції, несмаку», — пояснював Гротовський). ► ПРИЄМНІСТЬ, ПУБЛІКА

РАЙ, РАЙОК (пол. *raj*) — у театрі XVII ст. — галерея, гальорка, безкоштовні місця для слуг; те саме, що й *парадиз* («В райке нетерпеливо плещут, и, взвившись, занавес шумит» — О. Пушкін).

Райком називається також різновид *театру мальованих* або *статичних картин* у балаганному театрі (пол. *raik*). ► ПАРАДИЗ, ТЕАТР РАЙОК

РАМПА (від фр. *rampe* — перила, поручні) — у європейському театрі XVII ст. — передній край авансцени над оркестром, де розміщено приховані від глядача освітлювальні прилади. У більшості сучасних театрів рампу ліквідовано або модифіковано у світлову *завісу*. Рампою називають також межу між залою для глядачів і сценою. У переносному значенні — сцена і театр у цілому. У французькому театрі слово відомо з XVII ст., у російському — з середини XIX ст. ► АВАНСЦЕНА, ПРОСЦЕНІУМ

РАСА — у першому відомому санскритському трактаті «Натьяшастра» («Трактат про театральне мистецтво», II ст. до н. е. — VII ст. н. е., де міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила і закони створення драматичних і музичних творів) — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду. Кожний драматургічний або сценічний твір, згідно з концепцією раса, має спиратися на певні раса, а читач, глядач і слухач, *куштуючи* раса (відповідно до яких побудовано твір), — переживати відповідні почуття, дістаючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса) «Натьяшастра» налічує вісім: *кохання* — любовна, еротична раса; *веселощі* — комічна раса; *смуток* — патетична раса; *відвага* — героїчна раса; *гнів* — грізна раса; *страх* — раса переляку; *відраза* — раса відразна; *подив* — чарівна раса. ► ПОЕТИКА

РВАТИ [ГВОЗДІ, В КЛОЧЧЯ]— в українському театрі XIX — початку XX ст. — сленговий вираз — *награність, переграваняя* («Що значить "рвать гвозді"? — Він як грає драму, то кидається на всі боки, вилупляє очі і кричить як скажений, а хазяїн каже: "Уже Союз Подборович начав рвать гвозді!"» — П. Саксаганський; «рве в клочча» — М. Вороний).

РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ — в СРСР — програмний мистецький напрям. Термін уперше вжито 23 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети»). 1934 р. термін офіціалізовано М. Горьким на з’їзді письменників. Соціалістичний реалізм — це, за поширеним визначенням, різновид реалізму XX ст., орієнтований на «правдиве, історично конкретне відображеня дійсності у її революційному розвиткові з метою ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму».

РЕДЕРЕЙКЕРИ (нідерл. *rederijkers*) — у нідерландському театрі XIV ст. — шанувальники літератури і мистецтв, аматори, котрі об’єднувалися в *камери риторів*

і виконували театральні вистави. Ці об'єднання мали свої назви, герби, гасла і виборного керівника — принца. Найвідомішими серед камер риторів були «Дика троянда» в Амстердамі і «Фонтан» у Генті. ► КАМЕРА РИТОРІВ, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТЕАТР БРАТСТВА РЕЛІГІЙНОГО

РЕЖИСЕР (фр. *régisseur*, від лат. *rego* — керівництво; фр. *metteur en scène*; англ. *director*, нім. *Regisseur*, ісп. *director de teatro*; вірм. *ŗezhisor, derusuyc*; пол. *reżyser*) — посадова особа театру, яка здійснює постановку вистави.

«Що таке режисер? — писав Лесь Курбас. — Режисер не мусить бути ідеологом театру. Тут прийдеться ставити питання про те, кого визначати: або режисера, яким ми собі його бажаємо, або режисера, яким він є на ділі. Тут треба мати на увазі, що може в тому обсязі, в якому ми хочемо це питання охопити, зовсім не лежить суть режисури <…> Режисеру в різний час даємо різні функції. У всякий час він є організатором, але не все інтерпретатором. Режисер є той, що вміє справиться з завданням черговим, і не тільки черговим <…> Режисер є той, що вміє використати все те, що має відношення до організації театрального видовища. Що таке мистецтво? Мистецтво це нормування в одне розрізнених індивідуальних сприйнять природи і життя <…> Коли раніш режисера не було, режисером була в процесі довгої еволюції видовищних глядачів вироблена певна ідеальна форма, яка відповідає моменту. Це було в ті часи, коли кожна епоха мала якусь певну догму, устремління, яке так чи інакше було домінуючим <…> Приміром, в середні віки: віра, релігія і т. д. <…> Те, що робилося самим населенням раніш дорогою природнього розвитку театру, це тепер виконує режисер, оскільки не існує розвиненої маси <…> Режисер інтерпретує не лише життя, але й автора, який є також частиною життя. Режисер може також обійтися без автора. Він може сам зробити цю штуку, або автора переробити. Найголовніше — скерування сприйняття по відношенню до певних явищ життя у певне русло <…> Режисер в Греції — зовсім друга штука <…> Там була форма театру, як такого. Тому він (театр) там існував, а про режисера не було й мови, він був лише виконавцем цих законів. Це в площині режисури. Форми творив в грецькому театрі не режисер. Форми розвинулись поступово з ігрищ і т. д. Там був режисер, що об'єднує ціле. Драматург працював також за певними законами, висунутими часом і життям. Він мав певну схему: стільки-то актів, стільки-то хорів, між тою і тою картиною повинно бути то-то. Це розвивалося поволі століттями. Тут маємо чоловіка вільного, вибираючого, компонуючого. Режисера розглядати, як людину, нецікаво, а як певний фактор. Колективний режисер також може бути. Може бути, що це заступало режисера в старі і середньовічні часи, і було також не більше, як фактором. В даному разі представляємо собі особу і означуємо фактором по функції. Фактор, що, доцільно організуючи матеріал театру, нормує в одне суб'єктивні сприйняття життя і природи (буття) глядача, є режисер».

На різних етапах розвитку театру функції режисера виконували драматурги, провідні актори, художники, адміністратори.

Так, у давньогрецьких містеріях з'являється *ієрофант* (*hierophantes* — той, що примушує з'явитися святині), який *декламував* міф і організовував *богоявлення*; в античному театрі відомі: *корифеї, дидаскали, хородидаскали, орхестодидаскали, трагедодидаскали* (вчителі трагічних хорів, автори п'єс і режисери), *агонотети* (*agonothetes*), *іподидаскали* — постановники, підмайстри учителя; жрець, культовий служитель Діоніса (на кількох давніх вазах чорно-фігурного стилю зображено жерця в урочистому вбранні бога, який у супроводі флейтистів їде на візку, прикрашеному як корабель, на чолі святкової процесії Діонісій); *archon, archontis, archontos* — архонт — найвища урядова посада в полісах Еллади архаїчного періоду (він призначав хорегів для показу комедій, приймав хорегів, обраних філами на Діонісії для хорів дорослих, хлопчиків для комедій і на Фаргелії для дорослих і хлопчиків; призначав на Делос хорегів і архіфеора для тридцятивесельного корабля, що віз юнаків; йому підпорядковувалися також процесії — ті, що влаштовували міста на честь Асклепія, на великих Діонісіях; архонт завідував також процесіями на честь Зевса-Рятівника; він же влаштовував і змагання на Діонісіях і Фаргеліях; архонт басилевс здійснював загальний нагляд за Елевзинськими містеріями; архонтам належала і провідна роль в організації Діонісій — саме архонт-жрець зображував Діоніса на кораблі з колесами; архонт обирав трагедії для свята і виплачував авторам винагороду із державної казни на Великих Діонісіях і Ленеях) — усі ці функції з'явилися в період розквіту містерій Діоніса і державного опікування трагедією; організацію Панафінеїв здійснювали розпорядники змагань (*афлофети*).

У Римі видовищами опікувалися *aedilis* (*edilis, aedilis plebis*) — едили, які під наглядом вищих посадовців здійснювали організацію видовищ (посаду впроваджено 494 р. до н. е. в період боротьби плебеїв з патриціями; розрізняли едилів плебейських і курульних; плебейські едили були помічниками народних трибунів, курульні — уповноваженими патриціїв і займалися судовими справами з найважливіших торговельних питань; у період республіки едили обидвох категорій переважно виконували охоронну службу, стежили за порядком у Римі та його околицях, контролювали продаж хліба, влаштовували громадські ігри, отримуючи на це від держави певну суму грошей; в окремих містах Італії користувалися найвищою владою; Юлій Цезар впровадив 44 р. до н. е. посаду цереальних едилів, які влаштовували гладіаторські ігри в цирку і роздачу хліба; посаду едила скасовано в IV ст. н. е.; головні обов'язки едилів — організація народних видовищ і благоустрій міста, нагляд за громадськими спорудами, поліційні функції і регулювання продовольчого постачання); у період ствердження культу імператорів і створення підпорядкованої йому системи видовищ у Римі з'явилися *dominus gregis* (антрепренери видовищ); для організації офіційних прийомів іс-

нувала також посада *магістра церемоніалу*; крім того, керівництво релігійними відправами здійснював цар священнодійств — *rex sacrorum*; згадується також посада *conductor* (*conductoris* — орендар, підприємець або театральний антрепренер — *conductor histrionum*); відомі також *archimimus* (головні міми, які очолювали трупи потішників), *scurra, morio, stupidus; editor muneris, munerarius, procurator a muneribus* або *procurator munerum* (розпорядники або постановники гладіаторських боїв); *admissionales* (у IV ст. н. е. — церемоніймейстери) та ін.

За доби середньовіччя у Франції для постановки вистави вживається латинський термін *dicit*, а постановник називається *conducteurs du jeu* або *maître du jeu* (керівником гри), *conducteurs des secrets*, *maître des secrets* (творцем сценічних чудес), *superintendant* — у містеріях; у XV ст. *festaiolo* (від ісп. *fiesta* — свято) — керівником мандрівної трупи, постановником святкових урочистостей; в Італії XVI ст. — *capocomica* або *regiacomica* — керівником трупи; в Іспанії XVI ст. — *autor de comedias* (творцем вистави); у Франції XVII ст. — *grand divertisseur* (завідувачем королівських розваг), *intendant, premier garçon de théâtre*; у німецькому театрі XVIII ст. — *принципалом* (лат. *principal*); *віташієм* — у придворних розвагах Петра I; у видрукуваному Російською Академією наук «Німецько-латинському і російському лексиконі» («Вейсманів лексикон», 1731) для позначення діяльності режисера вживаються такі звороти: *der Printz darunter, imperator histricus*, що перекладається як *начальник комедианский, управитель в комедии*.

В українському шкільному театрі вживається словосполучення *magister comaediae* (словосполучення, застосоване 1736 р. Митрофаном Довгалевським, який, атестуючи в Київській академії Саву Лебединського, позначив навпроти його прізвища *magister comaediae* (тобто режисер, адже назва *magister komedyjej* ще на початку XVI ст. застосовується в польському театрі); сама ж діяльність режисера позначалася ідіомою *произведена на феатре* — саме так подається у М. Козачинського у шкільній драмі «Трагедія сиріч печальная повість о смерти послідняго царя сербскаго Уроша Пятаго и о паденіи Сербскаго царства…», що в червні 1733 р. була виставлена на сцені — *произведена на феатре*; у російському шкільному театрі вживаються також терміни *модератор* і *медіатор*; у бенгальському народному театрі *джатра* вживається термін *адхикарі*; в арабському театрі — *муйін-бука — той, що допомагає проливати сльози*; у французькому театрі — *metteur en scène*; в Англії — продюсер (*producer*) — організатор, автор вистави.

Термін *режисер* (*режисура*) постав у західноєвропейському театрі в XVII ст., коли, вважається, функція режисера ще не мала творчого характеру. 1742 р. термін *режисер* завезено до Росії (вперше слово вживається стосовно керівника французької трупи); з 1762 р. слово вживається в офіційних документах; з 1771 р. *головним режисером* Придворного театру призначається І. Дмитревський; 1783 р. створюється спеціальний комітет для управління видовищами і музикою на чолі зі статс-секретарем Катерини О. В. Олсуф’євим. Впроваджується також по-

сада інспектора або наглядача, який поєднував адміністративні та творчі функції. Поряд із цим у програмі придворної оперної вистави «Сципіон» 1745 р. виокремлюються такі види діяльності, як *музику сочинил*, *стихотворство учинено* та *изобретение оперы* (останнє визначення стосувалося не композитора, а режисури). 1747 р. в програмах російського придворного театру зустрічаються також інші словосполучення, що мають відношення до функції режисури («Украшения. Виды и танцы всея оперы»), 1750 р. — «*Украшения, Зрителства и балеты*» (у цьому розділі подано опис декорацій і *постановочних* ефектів).

У Німеччині слово *режисер* (*regie*) уперше зафіксовано 1771 р.; поряд із ним уживається й термін *Inspizienten*.

Митці, чиї імена зазвичай пов’язують зі становленням режисури, посідали різні посади.

Так, Йоганн Гете, який очолював у 1791–1817 рр. Ваймарський придворний театр, посідав посаду директора (обов’язки директора-розпорядника виконував Франц Кірмс); свої обов’язки Гете виконував безоплатно, проте в угоді був такий пункт: «Таємний радник фон Гете забезпечує мистецьке керівництво виставами одноосібно і на основі необмежених повноважень». У спеціальному додатку Гете роз’яснював, що саме він має на увазі під «артистичним керівництвом»: «Читання й оцінку п’єс; затвердження п’єс до постановки; редагування, скорочення, переробку окремих місць; розподіл ролей; застольні репетиції; за необхідності — індивідуальні репетиції; відвідування сценічних репетицій, особливо ж генеральних; затвердження оформлення, включаючи костюми й реквізит; виготовлення нових декорацій до постановки; а також усе, що може знадобитися, аби покращати постановку п’єси» (1808 р., 11 грудня).

1810 р. Бамберзький театр у Німеччині очолив Франк фон Гольбейн, який і запропонував Е. Т. А. Гофману посаду помічника директора, режисера.

1869 р. режисером і директором трупи свого театру герцог Майнінгенський призначив актора Людвига Кронека.

Загалом функція режисера на початку XIX ст. ще не була творчою. Одного з персонажів п’єси «Адріена Лекуврер» (1849) — Мішоне (режисера театру «Comédie Francaise») Ежен Скріб так характеризує: жалюгідна, варта співчуття постать, як метушливо відповідає на запитання акторів, доки, не стримавшись, не вибухає — «Тільки й чуєш: “Мішоне! Мішоне!” Ні хвилини спокою! <…> Сам узявся за всім стежити, включаючи й аксесуари; сам не спав би ніч, якби власноручно не вручив Гіполітові шпагу, а Клеопатрі змію <…> Я лише <…> головний режисер <…> я мушу вислуховувати трагічні тиради і виконувати будь-які доручення»; по всьому видно, що Скріб змальовує не режисера в сучасному розумінні, а помічника режисера.

У 1820-х рр. з’являється термін *режисура* (фр. *mise en scène*, англ. *production, stating, direction, play directing*; нім. *Inszenierung, Regie*;ісп. *puesta en*; пол. *reżyseria*; застаріле укр. *директура, режисерія, режисерство*) — професіональна діяльність,

спрямована на організацію взаємодії акторів у запропонованих обставинах п’єси й вистави на основі інтерпретації твору й режисерського задуму.

У німецькому «Лексиконі театру» (1841) подано таке пояснення терміна: «(*Regie*, з фр., досл. управління) — артистичне керівництво групою виконавців; особа, яка здійснює цю функцію, — це серце і легені будь-якої сцени; гарна режисура часто рятує театр там, де дії його дирекції є помилковими; проте погана, непрофесіональна режисура здатна негативно вплинути на імідж театру, навіть якщо його дирекція працює на високому рівні; режисер є важливою ланкою між керівним складом театру та підлеглими, між безладдям і порядком, між найрізноманітнішими смаками і переконаннями, між публікою, акторами, касою і мистецтвом; режисер несе велику відповідальність; це важка, безпосередньо взята лише на себе праця; дуже рідко при цьому він отримує належну платню, навіть, якщо працює на високому рівні; режисер часто виступає радником директора з питань репертуару, розподілу ролей, запрошення на роботу акторів та ін.».

У Росії, у журналі «Сын Отечества», 1833 р. видрукувано в перекладі витяг з французької книжки «Code théâtrale», у якій було сказано, що режисер «имеет непосредственный надзор за труппою», що він «дополнение директора», «назначает, по предварительному соглашению с директором, репетиции, позволяет или запрещает вход за кулисы не принадлежащим к театру».

В Україні XIX ст. на позначення режисерської функції поряд з терміном *режисер* вживався термін *директор* (відповідно — *директорія* або *директура*).

Датою народження *професіональної режисури* (або *режисури в сучасному значенні*) французькі історики вважають 30 березня 1887 р. (день відкриття «Вільного театру» Андре Антуана), німецькі історики віддають пальму першості Отто Браму (1889), російські — ведуть відлік від 1898 р., дати відкриття МХТ; С. Лейтер розпочинає відлік професіональної режисури від Д. Беласко і К. Станіславського, а Мартін Есслін узагалі вважає, що найповніше втілив у своъй творчосты нову незалежну професію режисера Макс Райнгардт; поряд з цим існує й традиція визначення більш ранніх коренів режисури — мовляв, режисура існувала від початків театру, адже завжди була особа, яка здійснювала організацію і творче керівництво виставою (так, *режисерами дорежисерської доби* називає В. Сілюнас іспанських драматургів XVI–XVII ст.; у цьому самому значенні пише про постановку і режисуру у французькому сакральному театрі і Д. Коен; О. Анікст дотримувався точки зору, що «Гаррік фактично заклав основу мистецтва режисера в новоєвропейському розумінні слова», а у спільній з С. Мокульським праці писав, що фундатором *обстановочної режисури* в Німеччині був Август Іфланд; Ернест Легуве, один із співавторів Ежена Скріба, вважав, що саме Скрібові, який надзвичайно прискіпливо вибудовував дію у виставах за своїми п’єсами, належить впровадження режисури у французькому театрі; на думку К. Рудницького, «режисерське мистецтво — мистецтво створення художньо цілісної вистави — постало в Росії на півстоліття піз-

ніше, ніж у Західній Європі; перші європейські режисери, Чарльз Кін, який 1850 р. очолив Театр Принцеси в Лондоні, і Генрих Лаубе, який з цього ж періоду керував Бургтеатром у Відні, з успіхом вирішували специфічні постановочні завдання, які в Росії ще нікого не цікавили». Інколи народження режисури, а точніше — сучасних форм режисури, пов'язують із *новою драмою* Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, М. Метерлінка, практикою театру символізму і натуралізму.

Народження *професіональної режисури* в українському театрі зазвичай пов'язують з театром корифеїв. «Поняття *режисер*, — писала Наталія Кузякіна, — з'являється в професіональному українському театрі у 80-ті рр. XIX ст.», а в 1880–1890-ті рр. саме «рідкісна єдність драматурга, режисера і актора визначала швидкий злет українського професіонального театру».

Іншої думки стосовно становлення української режисури дотримувався Лесь Курбас, який вважав, що «український режисер до революції, коли не рахувати кількох імен, що створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так-от — режисер українського театру був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року».

Сергій Владимиров, вивчаючи *витоки режисури*, акцентував увагу на тому, що «у Полтаві Щепкін разом з П. Є. Барсовим і М. В. Городенським складали режисерську колегію створеного ними театру», отже, заклали фундамент для розвитку режисури в українському театрі. На думку П. Руліна, «головний тягар керування театром лежав на І. Котляревському; був з нього, сучасною театральною термінологією висловлюючись, *мистецький керівник* театру, з О. Імберха ж — *директор*, що відав фінансовою справою в театрі; хоч і тут чимала, певно, частка праці спадала на плечі того ж таки І. Котляревського».

Усі ці дати мають, однак, вельми умовний характер, адже не визначено основний принцип і, як справедливо підкреслюють усі дослідники цього питання, починаючи від авторів Театральної Енциклопедії, хоча «у сучасному розумінні, — як мистецтво створення художньо-цілісного сценічного твору» режисерське мистецтво «постало наприкінці XIX ст.», однак «початкові форми режисури складалися у вигляді більш-менш сталих театральних традицій, правил, норм».

На думку С. Данченка, режисерське мистецтво «в сучасному розумінні виникло у другій половині XIX ст. Однак елементи режисури існували вже в античному театрі», тобто завжди.

Безперечно, всі ці зауваження справедливі, однак потребують уточнення: варто було говорити не лише про *форми*, а й про функцію режисури, що постала значно раніше, ніж знайшла своє втілення у відомій сьогоденню театральній посаді.

Простеживши терміни, в яких відображалася режисерська діяльність, легко переконатися, що посади постановників і відповідні назви з'являлися в періоди, коли актуалізувалася потреба в міфологічній інтерпретації світу і народжувався потужний замовник (якого через непорозуміння вважають інколи таким собі естетом на дозвіллі, а не покупцем послуг), у результаті чого й відбувався розвиток театру.

Попри тривалу історію театру, навряд чи можна знайти таке визначення професіональної діяльності, яке задовольняло б вимоги різних театральних шкіл. Кожне з них віддзеркалює лише якийсь аспект або функції, що їх висуває на перший план та або інша школа, що й демонструють висловлювання режисерів і теоретиків театру: «мистецтво режисера — це науково орієнтоване просторове мистецтво» (Макс Германн); «режисура — це організація глядача організованим матеріалом» (С. Ейзенштейн); «режисура — це перш за все мистецтво думати» (Б. Львов-Анохін); «чимала кількість висловлювань характеризує режисуру як «людинознавство» (М. Кнебель та ін.).

Найпоширеніша форма режисури в акторському театрі спрямована на організацію взаємодії акторів у запропонованих обставинах. ► ДИРЕКТОР, ТЕАТР

РЕКВІЗИТ (від лат. *requisitum* — необхідне, фр. *accessoires*, англ. *props, properties*, нім. *Requisites*, ісп. *utilleria*) — сукупність речей, що, на відміну від бутафорії, узято безпосередньо з життєвого побуту і використано на сцені й у грі акторів. ► АКСЕСУАР

РЕМАРКА (фр. *remarque* — примітка) — у драматичному творі — авторські вказівки щодо часу й місця дії, запропонованих обставин, особливостей поведінки персонажів тощо. В античній драмі ремарки ще відсутні (поділ на акти, ремарки та інші способи артикуляції текстів внесли пізніші перекладачі, літературні й наукові редактори та ін.).

Розлогі ремарки з'являються за доби середньовіччя у *Великодніх іграх*.

Так, у Великодній грі «Наречений, або Діви мудрі та діви нерозумні» (бл. 1100 р.) була латинська ремарка: «Нехай чорти схоплять або кинуть в Пекло».

«Плач трьох Марій» («Planctus Mariae et aliarum») з обрядової церковної книги XIV століття містить ремарки, які свідчать про манеру виконання: «Марія Магдалина (тут вона повертається до чоловіків, простягнувши до них руки): О брати! (тут до жінок) і сестри! Де моя надія? (тут вона б'є себе в груди). Де моя розрада? (тут вона піднімає обидві руки) Де порятунок? (тут, опустивши голову, вона кидається до ніг Ісуса). О пане мій! (тут обидві Марії встають і простягають руки до Марії й Христа). Отче… і т. д. Марія старша (тут вона вказує на Марію Магдалину): О Маріє Магдалино (тут вона вказує на Христа), сина мого найсолодша ученице (тут вона цілує Магдалину й обіймає її обома руками). Оплакуй скорботно разом із мною (тут вона показує на Христа) смерть мого найсолодшого сина (тут вона вказує на Магдалину) і смерть твого вчителя (тут вона вказує на Христа), смерть того (тут вона вказує на Магдалину), хто так тебе любив (указує на Магдалину),

хто тебе звільнив (тут вона звільняє свої руки й роняє їх) від усіх твоїх гріхів (тут вона обіймає й цілує Магдалину, як у перший раз, закінчує вірш), найсолодша Магдалино! Марія Магдалина (тут вона вітає Марію обома руками): Мати Ісуса розп'ятого (тут вона витирає сльози), разом з тобою я буду оплакувати смерть Ісуса… Марія, мати Якова (тут вона вказує по колу на всіх присутніх і потім, піднісши руку до очей, каже): Хто є тут, хто не заплакав би, якби він побачив матір Христа в такій скорботі…»

В епізоді Донауешінгенських Страстей (1485), де Марію Магдалину зображено дамою напівсвіту, що грала в шахи з коханцем, доки в будинку Симона її не ознайомили з вченням Христа, за ремаркою, вона «відсувала від себе шахівницю й довго тихо сиділа, немов охоплена жахом».

Французька «Містерія Старого Заповіту» рясніє ремарками: «тоді відкидає якомога далі Люципера й ангелів униз», «непомітно кинути у небо малих пташок і пустити по землі качок, лелек та інших птахів з усякими дивовижними тваринами, яких тільки можна буде знайти», «ангели співають мелодійно, наскільки це можливо» та ін.

Ще розгорнутішими стають ремарки у драматургії XIX–XX ст., а наприкінці XX ст. в деяких творах ремарка взагалі витісняє діалог. Приміром, найкоротша п'єса у світі — драматикула С. Беккета «Дихання» (постановка якої, якщо дотримуватися вимог автора, триває півхвилини) — це суцільна ремарка: Слабке світло на сцені, що всипана усяким мотлохом (тримати п'ять секунд); слабкий короткий зойк і одразу ж услід за ним вдих (одночасно з поступовим підсиленням світла — доведення до максимуму приблизно за десять секунд); мовчанка (утримувати близько п'яти секунд); видих (одночасно з повільним ослабленням світла, доведення до мінімуму); за десять секунд — крик, мовчання (близько п'яти секунд).

Так само п'єсою-ремаркою можна назвати й «Концерт на замовлення» німецького драматурга Ф.-К. Креца. ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

РЕПЕРТУАР (від фр. *repertoire;* від лат. *repertorium* — список, перелік, реєстр, каталог, довідник; англ. *repertory*; нім. *Repertoire*; ісп. *repertorio*; пол. *repertoar*) — сукупність творів театрального мистецтва, що їх виконують в театрі впродовж певного періоду. Сам термін з'явився, вірогідно, у XVII ст.

На формування репертуару впливають такі чинники: ідейні та мистецькі завдання театру; можливості і прагнення режисури; умови прокату спектаклів; можливості виконавців, склад трупи. На думку Ж. -Л. Барро, у репертуарі театру повинна бути половина таких п'єс, що не виставлялися раніше, чверть — що ставилися, і ще чверть — класичні п'єси.

Репертуаром називається також сукупність п'єс певного стилю або доби, ролей, зіграних актором, діапазон його акторських можливостей, амплуа.

РЕПЕТИЦІЯ, ПРОБА (фр. *répétition*; англ. *repetition, rehearsal*; нім. *Wiederholung, Probe*; ісп. *ensayo*; від лат. — повторення; у російському театрі термін *генеральна*

проба вперше зафіксовано 1742 р., коли «Санкт-Петербургские ведомости» повідомили, що 22 травня «… изволила Ея Императорское Величество [Єлизавета Петрівна] более 4 часов присутствовать при одной из последних оперных проб», а 27 травня «отправляться будет последняя генеральная проба оперы»; термін *репетиція* уперше зафіксовано у російському театрі з 1765 р. у «Записках Порошина» — «репетиция была кавалерской комедии и маленькой пиэсе») — основна форма підготовки вистави, здійснювана театральним колективом під керівництвом режисера. Залежно від методу, на який спирається режисер, завдання, зміст і порядок проведення репетицій істотно відрізняються.

Про репетиції в античному театрі відомо, що здійснювалися вони спочатку в *хорегеї* (*choregeion* — місце проведення репетицій), а безпосередньо перед початком Великих Діонісій — у зведеному за правління Перикла *Одеоні* (місце для співу), де відбувалися огляди військ і судові засідання, влаштовувався *проагон* (попередня зустрічі із суддями й глядачами учасників змагання, акторів і драматургів).

За доби середньовіччя організатор містерії заздалегідь добирав виконавців і навчав їх, інколи впродовж тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 р. в місті Монсі проведено сорок вісім репетицій. Керівник гри під час дії залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантії й у високому капелюсі; в одній руці в нього була книга, в іншій — указка, якою він, неначе диригент, давав знак виконавцеві, що починається його роль.

У кошторисі витрат на підготовку містерії в Ковентрі, що зберігся до нашого часу, записано: «По-перше, на хліб — чотири пенси, також на ель — вісім пенсів, ще на кухню — тринадцять пенсів, ще на оцет — один пенні». Виконавці отримували гонорар, про що свідчить запис у цій же книзі: «По-перше, Богові — два шилінги, ще Кайяфі — три шилінги і чотири пенси, ще Іроду — три шилінги і чотири пенси, ще Дияволові та Юді — по вісімнадцять пенсів, п'ять шилінгів — трьом врятованим душам, п'ять шилінгів — трьом заблудлим душам, двом черв'якам, що підточують совість, — шістнадцять пенсів».

В «Історії міста й графства Валансьєн» наводиться такий опис містерії: «Нижче викладені правила й зобов'язання, як вони були складені й написані на пергаменті. Розпорядок гри й Містерії Страстей і Воскресіння нашого заступника Ісуса Христа, у славу Божу, що виконується в місті Валансьєні, починаючи з понеділка свята П'ятдесятниці року тисяча п'ятсот сорок сьомого. Усі виконавці повинні принести клятву й прийняти зобов'язання в присутності чиновника із замку й нотаріуса, що вони гратимуть у дні, призначені суперінтендантами, якщо тільки їм не послужить виправданням хвороба. Зазначені виконавці повинні прийняти ті ролі, що суперінтендантам і розпорядникам спектаклю завгодно буде доручити їм. Виконавці повинні бути на репетиції в призначені дні й години під загрозою сплати за кожний раз, коли вони будуть відсутні, штрафу в три деньє, якщо в них не буде поважного виправдання. Кожен виконавець повинен щодня, коли бу-

дуть грати, бути на кону, щоб репетирувати, під загрозою сплати штрафу в шість деньє. Кожен виконавець повинен у дні, коли будуть грати, бути на кону о дванадцятій годині й у місці, зазначеному для початку, під загрозою сплати штрафу в десять деньє».

У сенсі методології театр цієї доби, аж до XIX ст. включно, був переважно театром *начитування* (*режисер* начитував акторам і актрисам ролі *з голосу*).

В англійському театрі XVII ст. постановка здійснювалася за такою схемою. Прийняту до постановки п'єсу читали на трупі, після чого здійснювався розподіл ролей. Інколи виконавців окремих ролей призначав сам король. Траплялося, що правом призначення на роль користувався і драматург. Зазвичай на підготовку нової п'єси витрачався місяць. Під час репетицій робота над п'єсою тривала — текст уточнювався, скорочувався, дописувався. Репетиції відбувалися вранці і ввечері. Вів репетиції власник трупи (в документах доби його називають *директором* або *актором-менеджером*), провідний актор або драматург. Значна роль належала також *суфлерові*. Він мав прив'язані до шиї дзвіночок і свисток, якими подавав сигнали і домагався втілення певної партитури. Фактично під час виконання вистави суфлер ставав її диригентом. Спочатку репетиції велися з текстами ролей у руках, доки не призначався день, коли всі виконавці мали прийти на репетиції, знаючи текст напам'ять. У 1720-х рр. у практику англійського театру впроваджено *відкриті репетиції*.

Істотні зміни в порядок організації репетиційного процесу впровадив Й. Гете, який упродовж 1791–1817 рр. працював на посаді *директора* (мистецького керівника) Ваймарського придворного театру: він збільшив кількість *застольних* і *сценічних репетицій* (відповідно — шість і вісім; перші читки влаштовував у себе вдома; під час першої репетиції ролі перевірялися, а на другій читалися в характерах); у разі порушення репетиційних вимог міг відлупцювати актрису залізною палицею, посадити під домашній арешт (вимагаючи, щоб вона оплатила послуги гренадера, що охороняв її) та ін.

Щодо принципів театрального мистецтва, одним з найголовніших Гете вважав такий: сцена має «наочно показати глядачеві, неначе живий, пластичний твір». У статті «Ваймарський придворний театр» (1802) Гете писав: «Невпинним прагненням акторів Ваймарського театру було поновлення у правах <…> *ритмічної декламації* <…> Повороти сюжету давали підставу для *живих картин*».

Німецький «Лексикон театру» (1841) подає таке визначення репетиції (*Probe*): постановка певної драматичної п'єси без костюмів, без належного освітлення і, найголовніше, — без публіки; отже, повторення, вивчення уривків або цілої п'єси з метою її досконалого виконання перед публікою; репетиції мають на меті таке вивчення окремих уривків твору, що дає змогу в майбутньому охопити всю цілісність п'єси, відчути, як між собою пов'язані ролі виконавців, натренуватися *бути на сцені* тощо.

У цей період у німецькому театрі вирізняють такі види репетицій:

— *Leseprobe* (репетиції з читання текстів — відбуваються після розподілу ролей і мають на меті опанування текстів ролей, їх узгодження з головною концепцією твору; свою роль актор мусив знати напам'ять);

— *Arrangirprobe* (аранжувальні репетиції — здійснюються після репетицій з читання текстів, а також репетицій окремих сцен; їх завданням є впорядкування уявлення про постановку п'єси на сцені і підготовка матеріалу для майбутнього проведення театральних і генеральних репетицій);

— *Theaterprobe* (театральні репетиції — після завершення аранжувальних репетицій, упродовж яких матеріал, техніка та інші зовнішні чинники впорядковуються, узгоджуються, настає черга театральних репетицій, завдання яких — навчитися передавати душевний, емоційний настрій твору через тон, рух, спільну гру акторів тощо);

— *Generalprobe,* або *Hauptprobe* (генеральна або головна репетиція — остання репетиція перед виступом на сцені);

— *Einstudirprobe* (робочі репетиції з метою вивчення п'єси; також їх називають *Zimmerprobe* — камерні репетиції);

— *Klavierprobe* (клавірні репетиції);

— *Quartetprobe* (репетиції квартету);

— *Musikprobe* (музичні репетиції — відбуваються в опері і проходять майже так само, як і театральні репетиції);

— *Correcturprobe* — коректурні репетиції, під час яких оркестр (без хору і солістів) розучує свої партії;

— *Sceneprobe* (сценічні репетиції — репетиції сцен, у яких актор повинен вивчити новий матеріал, нову роль);

— *Statistenprobe* (репетиції статистів);

— *Costumeprobe* (репетиції в костюмах — здійснюються рідко і лише на найбільших сценах).

Наступник Гете, режисер Генрих Лаубе (1806–1884), який упродовж тривалого часу очолював Бургтеатр, значну увагу приділяв роботі над словом і психологічному малюнкові ролі, поведінці дійових осіб, їхнім стосункам. У театральному виробництві Лаубе здійснив такі зміни: збільшив кількість репетицій, вимагаючи від акторів не тільки знання ролей, а й усієї п'єси. Він також вимагав, щоб виконавці не вчили тексти ролей, доки не почнуться репетиції в костюмах і декораціях, намагався створити ансамбль. *Розмовна* режисура Лаубе спонукала акторів до роботи на авансцені, що відповідало й вимогам режисера, який вважав, що глибока сцена взагалі небажана. Найулюбленішим типом декорацій Лаубе був *замкнений павільйон* без куліс. Щодо акустики така декорація й справді була найкращою.

Людвиг Кронек у Майнінгенському театрі після створення плану постановки розпочинав репетиції масових сцен. Андре Антуан, згадуючи бачені ним вистави

Майнінгенського театру, писав: «Їхні статисти, на відміну від наших, набраних випадково, погано вдягнених і нерухомих, в окремі моменти впливають з надзвичайною силою». Працюючи з учасниками масовки, Кронек розбивав виконавців на окремі групи, в кожній з яких були свої керівники — саме вони відповідали за сценічну поведінку своєї групи. «Майнінгенський герцог, — свідчив А. Віндс, — індивідуалізував масу на зразок Іммермана. Кожна *німа* роль ставала в нього живою, перед кожним окремо ставилася певна задача». При цьому великого значення майнінгенці надавали не тільки пластичній композиції, але й звуковій партитурі, що характеризує життя натовпу, його почуття, настрої тощо.

Майнінгенська режисура висунула систему правил, які стосувалися поведінки актора і композиції масових сцен. Зокрема, формальний принцип асиметрії покладено в основу цього кодексу, який застосовувався в усіх постановках, незалежно від стилю. За правилами, акторам заборонялося стояти обличчям прямо до глядача, зупинятися посеред сцени, рухатися паралельно до рампи тощо. «Немало я був здивований вже на репетиції <…>, — згадував Людвіг Барнай, — здивований і навіть розлючений, адже, на мою думку, там приділялося надто багато уваги другорядним речам, підвищенню або заниженню тону в якійсь розмові, позі якогось виконавця безсловесної ролі, кущам або деревам, які стояли на живописному тлі. Акторам читалися цілі лекції стосовно загального настрою сцени, про значення якоїсь сцени, і навіть про наголоси в окремих словах, що й затягувало репетиції до безкінечності… Однією з істотних заслуг їх було знищення усього, що заважало ілюзії глядача. Публіці вже не доводилося сміятися з натовпу, що складався з сімох з половиною недосвідчених статистів… Але найважливішими були бажання осягнути задум автора, прискіплива і вперта розробка настрою окремих сцен і намагання створити справжній ансамбль… Кронек годинами дресирував запрошених за статистів гвардійців, намагаючись перетворити їх на римських громадян…»

Спостерігаючи репетиції Кронека під час гастролей у Росії, Станіславський писав: «Що ж до загального тону акторського виконання, майнінгенці спиралися на мелодекламаційний пафос і ходульні штампи. Основними засобами виразності ставали не актори, а режисерські постановочні прийоми».

Генрі Ірвінг, який у 1878–1902 рр. очолював театр «Ліцеум», скрупульозно готувався до кожної постановки і приходив на першу репетицію з готовим постановочним планом.

Метод роботи Отто Брама не передбачав чіткого постановочного плану, тому й репетиції в нього сповнювалися специфічним змістом (приміром, читання за столом не відігравало суттєвого значення; головне — репетиція на сцені; актор до початку репетицій не повинен був вчити роль і замислюватися над нею; він мусив знаходити тон, пристосування і лінію стосунків з персонажами саме під час репетиції; режисер, на думку Брама, мусив вміти зібрати акторів і ство-

рити атмосферу для їхньої спільної творчості; лише таким шляхом, вважав Брам, можна уникнути завчених інтонацій і штучних мізансцен). Брам був прибічником *внутрішньої режисури*, хоча й не заперечував, як і Лаубе, значення *зовнішніх засобів виразності*.

Бернардові Шоу, який спирався на *шаховий метод* (заздалегідь розписував усі мізансцени на шахівниці), зазвичай не потрібні були застольні репетиції. Щоправда, він активно листувався з акторами й актрисами, обговорюючи загальний задум, коло ідей, а інколи й деталі виконання. Вимагаючи від акторів перевтілення (щоправда, з певною дистанцією), Шоу заперечував *четверту стіну*, про що свідчить характерний вислів: «Не турбуйтесь про те, щоб донести своє слово до партнера, він вже наслухався ваших промов упродовж двотижневих репетицій. Зверніть слова ролі до глядача — він чує їх уперше». Так само заперечував Шоу і *підтекст*, вимагаючи, щоб актор грав не *між рядками*, а лише те, що написав драматург. Водночас Шоу надавав великого значення музичній партитурі вистави, розписуючи детально вказівки акторам щодо темпу й ритму виконання. Принципова відмінність режисерської методики Шоу від репетиційних методів його попередників і сучасників зводилася до того, що, по-перше, зробив усе, аби прилучити акторів до світу ідей і соціальних суперечностей п'єси; по-друге, заохочував виконавців до самостійної творчості; крім того, він відмовлявся від характерності, пов'язуючи її з хибними традиціями сценічного мистецтва минулої доби, зовнішньою театральністю (між актором і персонажем, на думку Шоу, має залишатися певна дистанція).

Інші принципи репетиційної роботи заклали керівники МХТ. Так, В. Немирович-Данченко вважав, що суть репетиційної роботи в *зараженні актора і пробудженні його інтуїції*; він розвинув закладену ще Гете практику *індивідуальних* або, як їх ще називали, *інтимних* репетицій, спрямованих на пошук найтоншого контакту режисера з актором. К. Станіславський говорив про *своєрідний гіпноз* репетицій. У травні 1905 р. після читання перед акторами п'єси Кнута Гамсуна «Драма життя» разом з Вс. Мейєрхольдом він запропонував новий спосіб репетицій — без попередніх бесід і аналізу п'єси за столом, без режисерського плану — спосіб, за якого актори *своїми пробами* підказували образи й мізансцени. Фактично це були перші спроби в пошуках *етюдного методу*. На цю подію Немирович-Данченко у листі від 8–10 червня відгукнувся так: «Це сказав не режисер, а пан, котрий нічим не ризикує, яку б нісенітницю він не виголосив, а наш голова на цьому й запалився».

Іншим шляхом йшов Олександр Таїров, про репетиції якого в серпні 1908 р. («Дядя Ваня» А. Чехова) у Першому Пересувному театрі одне з тогочасних видань писало: «Интереснейший опыт был произведен на днях в Общедоступном театре гр. Паниной одним из режиссеров этого театра А. Я. Таировым при постановке чеховского "Дяди Вани". Исходя из теории Фр. Ницше о музыкальном происхож-

дении драмы, А. Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания, обьединенные к тому же у всех одним общим настроением, неизбежно влекущим за собой истинный внутренний ансамбль, столь трудно достижимый обычными приемами ансамбля внешнего. Результаты опыт дал блестящие… Более цельного, более глубокого впечатления от интерпретации Чехова мне никогда еще переживать не приходилось». Щоправда, у «примітці від редакції» був такий коментар: «Автор этой заметки, безусловно, образованный и искренний театрал. Тем печальнее, что о таком факте, как искусственная прививка актеру настроения, вдохновения, — он говорит серьезно. Поистине у театралов теперь ум за разум заходит».

На подібні принципи спирався під час постановки вистави «Едіп-цар» Лесь Курбас. «Репетиції, — писав згодом Василь Василько, — почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже установленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном. Іноді режисер змушений був займатися з відстаючими окремо, домагаючись чіткого музичного ритму голосоведення <…> Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик <…> Метод роботи Олександра Степановича в цій постановці знову був відмінним. Курбас виступав як режисер-хореограф високого класу».

Інший метод впроваджувався в московському театрі імпровізації «Семперанте» (від лат. *semper* і *ante* — завжди попереду, 1917–1938), в основу діяльності якого покладено принцип *колективної творчості* (колективні п’єси, колективна імпровізація). На репетиціях створювалася лише схема сюжету.

Підготовка вистави в сучасному театрі передбачає такі репетиції:

— *застольні репетиції* — перший етап репетиційної роботи, що відбувається за столом і включає *зчитку* п’єси, а також *дійовий аналіз* п’єси і ролей;

— *репетиції у вигородках* — у чергових декораціях, зібраних із театральних запасів і розставлених у репетиційному приміщенні наближено до ескізу і макету майбутньої вистави;

— *сценічні репетиції* — репетиції на сцені з поступовою заміною вигородок декораціями;

— *прогонні репетиції* — показ акту або всієї вистави режисерові;

— *монтувальна репетиція* — припасування й установка на сцені готових декорацій та інших деталей сценічного оформлення спектаклю, перевірка перестановок і тривалості актів (проводяться спочатку без акторів, які запрошуються лише після готовності декораційного оформлення);

— *світлова репетиція* — уточнення і розробка світлової партитури спектаклю без участі акторів;

— *прогонна чорнова репетиція* — т. зв. *пекельна* репетиція, на якій усі компоненти вистави — світло, музика, декорації, костюми, актори тощо вперше зводяться разом (під час прогонної репетиції вистава уперше вибудовується як ціле);

— *чиста генеральна репетиція* (англ. *dress-rehearsal*) — показ готової вистави з усіма компонентами режисерові-постановникові.

За 15–20 вистав після прем'єри здійснюються *контрольно-коректурні репетиції*, від яких, утім, мало користі.

У разі необхідності ввести нового виконавця у виставу здійснюють *ввідну репетицію (ввід)*.

Репетиційна робота може будуватися за *хронологічним принципом* (коли п'єса репетирується послідовно, сцена за сценою, акт за актом) або за *принципом вузлових сцен* (коли спочатку репетируються найважливіші сцени, які дають камертон виставі). Є. Вахтангов рекомендував починати репетиції саме з вузлових сцен.

Пітер Брук вважає, що перші репетиції мають передусім теоретичне завдання, тому краще проводити їх у невимушеній обстановці: у барі, за столом, із легкою закускою.

У процесі здійснення репетиційної роботи режисер застосовує такі методи: режисерський *показ*, *підказ* і режисерське *пояснення*.

Публічні репетиції впроваджені в англійському театрі XVIII ст.; у *режисерському театрі* такі репетиції відродив Макс Райнгардт; 25 квітня 1936 р. вперше влаштовано публічну *репетицію-урок* Вс. Мейєрхольда; у вступному слові до репетиції він виголосив: «Я хочу започаткувати публічні репетиції. Мета цього починання — об'єднати московських акторів».

Ще один метод репетиційної роботи — *розводка* (власне, розстановка дійових осіб на сцені), до якої режисер змушений вдаватися за відсутності можливості для повноцінних репетицій.

У практиці українського театру обидва слова — *репетиція* і *проба* — вживаються як синоніми, хоча мають різні відтінки (французьке *репетиція* означає повторення, а німецьке *проба* — приміряння, випробування, перевірка, дослід). ► СЦЕНАРІУС

РЕПЛІКА (італ. *replica*, від лат. *replico* — заперечую; фр. *réplique*; англ. *cue, reply*, нім. *Stichwort, Replik*, ісп. *replica*) — елемент сценічного діалогу; окреме висловлювання персонажа (актора) у відповідь на слова партнера. Реплікою називається також остання фраза (або частина фрази) сценічного персонажа, за якою йде текст іншої дійової особи. Різновидом репліки є *апарт* — слова персонажа, звернені до глядача. ► АПАРТ, МОНОЛОГ

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ (від лат. *repraesentatio* — наочне зображення, англ. *representation*, фр. *représentation*, ісп. *representación*, пол. *reprezentacja*; рос. *представле-*

ние) — у театрі середньовіччя і далі — видовище, виставляння, виконання вистави. В українському театрі термін відомо з XVIII ст. (як у назві п'єси «Милость Божія <…>, репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа»). ► СПЕКТАКЛЬ, ПРЕЗЕНТАЦІЯ, УДАВАННЯ

РЕТАБЛО (ісп. *Retablo*) — в іспанському театрі XIV ст. — театр ляльок, у якому використовувався ряд ікон, пов'язаних між собою тематично і в сюжетній послідовності. Спочатку це були переносні театрики з фігурками, що рухалися за допомогою спеціально прикріпленого коліщатка. У XV ст. ретабло почали виставляти у храмах. В основі сюжетів ретабло — різдвяні і Великодні події. На початку XVII ст. у Мадриді показували ретабло в Teatri de la Cruz, з використанням ляльок, якими керували лялькарі. Наприкінці XVII ст. створено «Ноїв ковчег» Франциска Сантоса з механічними ляльками, а також світські ретабло. В Іспанію *retablo* принесли іноземці (за припущенням Г. Юрковського, французи або італійці). У Польщі поширенню механічних театрів сприяли італійці, які називали себе *магістрами* (першу виставу такого театру при дворі — *taber-naculum* — показано 23 лютого 1506 р. і, як зазначено у книзі видатків королівського двору, виконавцем її був «Magistro de Omnibus Sanctis, qui comediam in presencia dni recitavit faciendo tabernaculum cum personis 3 flor»). Переносні *retablo* (на кшталт маленької шафи) відомі в багатьох країнах католицького світу (їх називали *олтарями* або *таблицями,* лат. *tabulae*). ► ПАНОРАМА, РАЙОК, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР ЖЛОБ, ТЕАТР СТАТИЧНИХ КАРТИН, ТЕАТР ЯСЕЛКА

РЕТАРДАЦІЯ (лат. *retardatio* — уповільнення) — композиційний прийом, зміст якого полягає в навмисній затримці розвитку дії для посилення напруження у процесі очікування глядачем розв'язки. ► КОМПОЗИЦІЯ, РОЗВ'ЯЗКА

РЕТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ (фр. *retheatraliser du theatre*; англ. *retheatralization;* нім. *Retheatralisirung*, ісп. *reteatralizacion*; пол. *reteatralizacja teatru*) — термін, упроваджений у практику діячами *Великої реформи театру* — Г. Фуксом («Революція театру», 1909) та ін. *Ретеатралізація* означає заперечення життєподібності, що панувала в театрі XIX ст., і повернення до сценічних традицій стародавнього театру (від античності — до комедії дель арте) — *ігрового театру, театру відкритого прийому*. Проголошуючи *ретеатралізацію театру* (повернення театрові театральності, *театралізації* театру), діячі нової сцени висували вимогу *детеатралізації* театру (позбавлення від театральних штампів). Зіставлення цих тенденцій свідчить, що обидві вони — лише синоніми загальнішого руху: пошуку сценічної лексики, адекватної часові. Інколи уявлення про сучасність цієї мови виявлялися в оголенні *демонстративності*, інколи — в її приховуванні. ► РЕФОРМА ТЕАТРУ ВЕЛИКА, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

РЕТРАКТАЦІЯ (лат. *retractatio*) — у давньоримському театрі — переробка старої п'єси на нову. Особа, яка здійснює ретрактацію, — *ретрактатор*. ► АДАПТАЦІЯ, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, КОНТАМІНАЦІЯ

РЕФОРМА ТЕАТРУ ВЕЛИКА (пол. *Wielka Reforma Teatru*) — термін, яким Казимеж Браун позначає загальноєвропейський мистецький рух 1890–1940-х рр., що розгорнувся під впливом практики майнінгенців, ідей Р. Вагнера, Ф. Ніцше, Г. Ібсена та інших митців і був спрямований проти *міщанського* (розважального, ілюзорного) театру. Велика реформа театру стосувалася передусім зміни самої функції мистецтва в суспільстві і здебільшого була пов'язана з практикою натуралістичного і символістичного театрів, які, виступаючи в цей час у ролі мистецького авангарду, намагалися змінити функцію театру в суспільстві, щоб театр дістав статус *мистецтва*, а сама вистава — *твору театрального мистецтва*; це й призвело до створення, починаючи з кінця XIX ст., низки *вільних, незалежних, артистичних, нових* та інших театрів. У пошуках альтернативи *буржуазному* театрові реформатори зверталися до досвіду театрів попередніх часів (єлизаветинський театр, комедія масок, східний театр, середньовічна містерія тощо). Головний результат реформи — створення *режисерського театру*, театру інсценівки. Крім того, реформа засвідчила кризу основних категорій театру, що їх висунули попередні покоління (драматизм, ілюзія, персонаж). Найголовніші представники реформи — А. Аппіа, Е.-Г. Крег, А. Антуан, Г. Фукс, О. Брам, Л. Шиллер та ін. ► АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНИЙ, МИТЕЦЬ, РЕЖИСЕР, РЕФОРМА ТЕАТРУ ДРУГА

РЕФОРМА ТЕАТРУ ДРУГА (пол. *Druga Reforma Teatru*) — термін, яким Казимеж Браун позначає загальноєвропейський мистецький рух 1950–1990-х рр., що розгорнувся під гаслами *відкритого театру* (*open theatre*, в опозиції до *замкненого*), *нового* і *молодого* (в опозиції до *старого*), *живого* (в опозиції до *мертвого*), *радикального* і *театру узбіччя* (в опозиції до *mainstream*), *off-off- і off-off-off Broadway* (в опозиції до *Broadway*), *театру-лабораторії, workshop* (робітні, в опозиції до репертуарного театру), *проекту* тощо. Продовжуючи до певної міри ідеї Великої реформи, Друга реформа реалізувалася у практиці *театру абсурду*, акціонізмі тощо. Друга реформа театру пов'язана з приходом у мистецтво нового покоління — за незначним винятком, повоєнного.

Основні ідеї другої реформи — відкритість і повернення до ритуалу, стирання кордонів між видами мистецтва та імпровізаційність, впровадження нових, відмінних від традиційних, шкіл тренінгу і колективних форм творчості.

Одна з ключових ідей реформи — *дедраматизація* (від лат. *de* — префікс, що означає скасування і *drama* — дія) — тенденція до відмови від драматичної побудови сюжету і заміни її хронікальним зображенням, монтажем, колажем або створенням образу безладу. Ознаки дедраматизації спостерігаються починаючи з *ліричного театру*, експериментів символістів й експресіоністів, *епізації* театру у драматургії А. П. Чехова, позафабульного театру футуристів, дадаїстів та ін.

Інша ідея реформи — *театр мінімальний, мінімалістський, мінімалістичний* (фр. *théâtre minimal*; англ. *minimalist theatre*; нім. *Minimaltheater*, ісп. *teatro minimo*) — театр, який мінімізує засоби виразності, немовби прагнучи сказати,

що головне слід шукати в онтологічно невимовному (Беккет). Цей театр спирається на традицію театру мовчання (Метерлінк) і перебуває під впливом мінімалістичного танцю (Каннігем, Райнер, Монк, Чайлз та ін.), мінімалістичної музики та ідей мінімалістичного мистецтва в цілому.

Поряд із цими ідеями театр доби другої реформи живився настроями протестних молодіжних рухів другої половини XX ст., а надто 1960-х рр. — бітників, гіппі, студентської революції у Франції, Ісус-революції, сексуальної революції та ін. ► АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНИЙ, АКЦІОНІЗМ, ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ, РЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРУ, ТЕАТР МІНІМАЛЬНИЙ

РЕЦИТАЦІЯ (англ. *recitation* — декламація) — у театрі XVI–XVIII ст. — декламація, синонім акторського виконання. ► АКТОР, АКТОРСТВО, ДЕКЛАМАЦІЯ

РЕЧИТАТИВ (італ. *recitative* — повторювати, декламувати, від *recitate* — вистава; лат. *recitare* — читати вголос, виголошувати) — у театрі XVII ст. — форма акторського виконання, в якій розмовна мова межує зі співом; рід вокальної музики, наближений до мелодекламації. ► ДЕКЛАМАЦІЯ, МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ

РИТМ — у термінології школи Г. Товстоногова, — те саме, що й темпоритм; елемент акторської психотехніки, що складається зі співвідношення мети і запропонованих обставин малого кола. Ритм у людській поведінці — це ступінь інтенсивності дії, активності боротьби із запропонованими обставинами у процесі досягнення мети. Ритм події визначається ритмом дії персонажів, які беруть у ній участь. Перехід з однієї події в іншу спричинює зміну ритмів; ритм змінюється у процесі оцінки, після встановлення вищої ознаки. ► ОЦІНКА ФАКТУ, ТЕМПОРИТМ

РІЧ ТЕАТРАЛЬНА [СЦЕНІЧНА] — термін уживається у двох значеннях: у першому значенні — реквізит або бутафорія, що використовуються у грі актора. *Обіграти* річ — означає переосмислити її функції, *перетворити* її у грі актора, дати її в розвитку, вплести в дію. Річ статична характеризує обстановку, в якій відбувається дія; річ динамічна — безпосередньо пов'язана із дією. В іншому значенні термін уживався в українському театрі XIX — початку XX ст.: так називався драматичний твір, вистава, інколи — жанрове визначення («На Тарасовій могилі», річ сценічна, відограна в Бережанах 2 червня 1902 року перед вечерницями в пам'ять 41 роковин смерті Т. Шевченка, написав Ярослав Марченко, 1906). ► АКСЕСУАР, БУТАФОРІЯ, РЕКВІЗИТ

РІШЕННЯ ВИСТАВИ РЕЖИСЕРСЬКЕ — розробка, унаочнення й опредмечення режисерського задуму вистави; знайдені пристосування, прийоми і форми найвиразнішого донесення задуму до глядача; комплекс театральних прийомів і акцентів, відповідь на питання, поставлені у задумі — *як* поставити спектакль, яким ключем відкрити п'єсу; задум, реалізований у конкретних формах. ► ПЛАНИ ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

РОЗВ'ЯЗКА (грец. *λύσις*, фр. *denoument*; англ. *denoument, unraveling* нім. *Losung, Enthullung*; ісп. *desenlace*, пол. *rozwiazanie*) — у «Поетиці» Аристотеля — «те, що знаходиться поза <драмою>, а часто також дещо з того, що усередині, —

це зав’язка; а все інше — це розв’язка. Зав’язкою я називаю те, що <простягається> від початку <трагедії> до тієї її частини, на межі котрої починається перехід до щастя <від нещастя або від щастя до нещастя>; розв’язкою ж — все від початку цього переходу і до кінця».

У поетиці діяча єзуїтського театру Я. Масена розв’язка називається *exodium* (sive *catastrophen* або exodus seu *catastrophe*).

У сучасній теорії драми розв’язка — це композиційна частина п’єси, якою вичерпується драматична боротьба; остання головна подія — результат, до якого дійшов розвиток драматичної дії; подія, у якій відбулася остаточна перемога або поразка наскрізної дії. Інколи вживається також термін *рішинець*.

В українському театрі термін уживається з 1860-х рр. у формі *розв’язка, розвязанья* («розв’язка — це наймудріша заковика» — М. Кропивницький; «розв’язка [драми М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук»] полягає на такім аж надто вже наївнім непорозумінні, що грамотний чоловік із недалекої чужини пише і посилає листи через руки свого найгіршого ворога, який через те має нагоду затаювати їх» — І. Франко; «розв’язка [комедії М. Кропивницького «Чмир»] — очевидне ограбування сільського ремісника, несподівано збагаченого спадком по помершім браті, сільським шинкарем» — І. Франко; «тепер будується п’єса переважно на чотири, п’ять актів: в першім — зав’язка, в другім — підвищення дії, в третім — найбільший розвій дії, в четвертім — ослаблення дії і в п’ятім — розв’язка (або катастрофа)» — М. Вороний). ► АНАЛІЗ П’ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ДЕЗИС, КОМПОЗИЦІЯ, ЛІЗИС, ПІРАМІДА ФРАЙТАГА, ПОДІЯ

РОЛЬ (фр. *role* — опис, список, реєстр від пізньолат. *rotulus, rotula* — сувій; англ. *role*, нім. *Rolle*, пол. *rola*) — дійова особа (персонаж), зображена актором; в іншому значенні — сукупність реплік однієї дійової особи в п’єсі. В античні часи роллю актора був дерев’яний кругляк, на який намотувався пергамент із текстом і вказівками щодо його інтерпретації. У російській мові слово зафіксовано з середини XVIII ст., у польській — з 1760-х рр.

РОМАН ЖИТТЯ (рос. *роман жизни*) — у практиці Г. Товстоногова — прийом активізації творчої уяви режисера і «ліки від гіпнозу досвіду» в період роботи над задумом майбутньої вистави. «Читаючи п’єсу, — писав Товстоногов, — я прагну побачити її не в сценічних формах, а навпаки, немовби повертаю її до тих шарів життя, що стоять за п’єсою, намагаюсь перевести її в *роман життя* <…> незалежно від майбутньої сценічної форми твору <…> На цьому етапі таке поняття, як форма, тим більше сценічна, ще повністю відсутнє. У режисера мусить бути право не знати, *як*, знаючи, *що* треба сказати». ► ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ

РУХ ВІДМОВИ, РУХ ВІДМОВНИЙ (рос. *отказное движение*) — прийом, що його упровадив у практику театру Вс. Мейєрхольдом і теоретично обґрунтував його учень — С. Ейзенштейн. «Той рух, який ви маєте намір зробити в один бік і попередньо виконуєте у протилежному напрямку (частково або повністю), — писав Ейзенштейн, — в практиці сценічного руху називається *рухом відмови*.

Це одна з наскрізних закономірностей, яку неминуче зустрічаємо на всіх етапах і в усіх різновидах виражальних побудов <…> Пластичне завдання руху відмови, його технічна прикладна функція — надати необхідній згідно з дією деталі максимальної дієвої виразності». Зазвичай *рух відмови* тлумачиться широко — не лише у пластичному сенсі, а й у сенсі поведінки персонажів, побудови сюжету тощо. ► БІОМЕХАНІКА, ЕТЮД БІОМЕХАНІЧНИЙ, КОМПОЗИЦІЯ, СЮЖЕТ

РЯДЖЕННЯ — у традиційній народній обрядовості — маскування і переодягання з метою перевтілення в якусь істоту. Серед найпоширеніших форм ряджения у слов'ян — ходіння з *козою* в супроводі хорового співу і колективного виконання окремих магічних дій. Подекуди цей обряд переріс у самостійне розгорнуте дійство, яке іноді пов'язувалося з театралізованими обрядами — «Маланка» та ін. ► МАСКА, ПЕРЕВТІЛЕННЯ, ТЕАТР, ТРАВЕСТІ

СВОБОДА М'ЯЗІВ (рос. *свобода мышечная, свобода мышц*)— у системі Станіславського — елемент акторської техніки; вміння актора витрачати мінімум енергії у процесі здійснення сценічної дії. Свобода м'язів — одна з умов органічної поведінки актора на сцені. Відсутність м'язової свободи свідчить про надто високий рівень самоконтролю актора на сцені. ► ЗАТИСК АКТОРСЬКИЙ

СЕЗОН ТЕАТРАЛЬНИЙ (фр. *saison* — пора року) — період, упродовж якого здійснюється постійний показ вистав.

В афінському театрі *сезон* тривав дуже коротко — вистави здійснювалися лише під час свят на честь Діоніса, це був *театр святковий, календарний*.

У Римі театральні вистави спочатку також приурочувалися до державних свят, однак кількість урочистих подій постійно збільшувалася: якщо в республіканському Римі на рік було лише шістдесят шість святкових днів (із яких чотирнадцять відводилося змаганням), то під час Імперії додано ще десять днів на честь Венери, два дні на честь Марса, а також свята на честь Августа. Нарешті до цих свят додали *гладіаторські ігри (ludi gladiatorii*), *грецькі* (змагання атлетів) і *музичні ігри* (уперше в Римі їх улаштував Август на згадку про одну зі своїх перемог). За правління Марка Аврелія кількість свят досягла ста тридцяти п'яти днів на рік, у IV ст. н. е. — ста сімдесяти п'яти днів (серед них сто один день — театральні видовища, шістдесят — ігри в цирку, десять — гладіаторські ігри).

За доби середньовіччя театр повертається до релігійного календаря — вистави здійснюються лише з нагоди великих церковних свят (Різдво й Великдень), а згодом і до менших свят; і це стосується не лише офіційного театру, а й театру *низового*, адже ярмарки, як і карнавал, під час яких здійснював свої вистави *народний* театр, влаштовувалися також за релігійним календарем.

Так само надзвичайно коротким був сезон показу релігійного театру ляльок — *вертепу, батлейки, шопки* (упродовж різдвяних свят).

Істотні зміни в театральному календарі відбуваються в XVI ст., передусім — у зв'язку із поширенням постійних театральних труп (театрів релігійних братств

тощо). Так, у середині XVI ст. паризьке «Братство Страстей Господніх» розігрувало «Діяння апостолів» упродовж усього *театрального сезону* — семи місяців. Відбувається це, зокрема, завдяки зміні формату вистав. Приміром, 1536 р. містерія «Діяння апостолів» у виконанні «Братства Страстей Господніх» тривала 40 днів.

У Венеції, що у XVII ст. була законодавицею моди в царині музичного театру, сезон розподілявся на такі часові відрізки: *зимовий* (від Різдва до кінця карнавалу), *на Вознесіння* (упродовж двох тижнів) і *восени* (з листопада).

Традицію щовечірнього виконання вистав заклав театр «Comédie Francaise» (починаючи зі свого заснування 1680 р.; до цього театри виконували вистави двічі або тричі на тиждень); упродовж року театр виконував понад триста вистав.

З цього ж періоду театральний сезон, поступово збільшуючись, охоплює майже увесь рік (за винятком Великого посту).

Інколи показ багатоактних театральних *серіалів* здійснювався впродовж більшої частини року. Так, у сицилійському театрі *опера деі пуппі* повний цикл лицарських вистав тривав увесь рік і складався з 394 вистав.

Однак поряд з театрами, що показували свої вистави впродовж усього року, з'явилися й *сезонні театри*, як *дачні* театри, що здійснювали показ вистав лише з травня до вересня.

В українському шкільному театрі XVII–XVIII ст. показ вистав здійснювався лише на релігійні свята (Великдень, Різдво) або з нагоди політичних подій (відвідання Києва царицею тощо).

У Харківському театрі, заснованому 1780 р., для показу вистав призначалися два дні на тиждень — вівторок і п'ятниця («если не случался в тот день праздник», адже «в праздничные и воскресные дни представления закрывались», — писав Г. Квітка-Основ'яненко).

У XIX ст. в Російській імперії розрізняли *зимовий* і *літній* сезони, а також період театральних *канікул* (вистави припинялися на період з 22 грудня і поновлювалися 26 грудня за ст. ст.). На період від Великого Посту вистави припинялися і поновлювалися лише після Великодніх свят (літній сезон). Так само вистави припинялися під час *державного трауру*.

Сьогодні театральний сезон триває десять-одинадцять місяців на рік.

Існує також поняття *мертвий сезон* (англ. *dead stick*) — літній сезон, коли потенційні глядачі їдуть відпочивати.

СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ [ТЕАТРУ] (лат. *saecularis* — світський) — запозичений з юридичної практики термін, який означає відчуження церковного майна. У мистецтвознавстві застосовується для позначення процесу вивільнення мистецької діяльності від впливу церкви. Цей процес, вважається, уперше зафіксовано в XVI ст. — приблизно тоді, коли розпочинається усвідомлення театру як *мистецтва* та його відокремлення від церкви (у літературі цей процес зазвичай має назву *секуляризації, емансипації, вивільнення, появи особистісного начала* тощо).

СЕЛЯНКА (пол. *sielanka*) — в українському, польському і білоруському театрі XVIII ст. — *пасторалька, еклога, пастуша драма*; у XIX ст. розрізнялися *sielanka dramatyczna, sielanka liryczno-dramatyczna* та ін. («Troiste wesele. Sielanka we dwóch aktach», 1820). Жанр відомо також у Білорусії — лібрето опери «Селянка» [«Сільська ідилія»] написав 1846 р. білоруський драматург В. Дунін-Марцинкевич. 1867 р. термін у театральному значенні фіксується в Україні. ► ПАСТОРАЛЬ

СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО (рос. *система Станиславского*)— впроваджений К. Станіславським метод роботи, що дає змогу акторові створювати сценічний образ, розкривати і втілювати його в художній формі *життя людського духу*.

«Коротко, — писав Г. Товстоногов, — Станіславський визначив сутність свого вчення як метод фізичних дій».

Головною вимогою Станіславського була *правда* — етична й естетична, — як найбільша вартість театру.

Система поділяється на дві частини — роботу актора над собою і роботу актора над образом у творчому процесі перевтілення.

Основні принципи *системи*: життєва правда, ідейна активність (вчення про надзавдання), дієвість (дія — збудник сценічного переживання й основний матеріал акторської творчості; у процесі роботи над роллю фіксуються фізичні дії, а не почуття; правильно знайдена в запропонованих обставинах п’єси дія стає, за словами Станіславського, пасткою для почуттів); органічність і творче перевтілення в образ. Принципи *системи* реалізуються у створених Станіславським *методах дійового аналізу, етюдного і фізичних дій*.

Основні терміни *системи* Станіславського (за абеткою): біографія ролі, затиск акторський, зерно п’єси і вистави, зерно ролі, метод етюдний, метод фізичних дій, монолог внутрішній, надзавдання, наскрізна дія, обставини запропоновані, перевтілення, перспектива, підтекст, подія, природа почуттів вистави, пристосування акторське, самопочуття творче, свобода м’язів, спілкування сценічне, театр удавання (мистецтво удавання), темпоритм, техніка актора внутрішня, тон, характерність персонажа, шлейф ролі та ін.

Упродовж століття *система* впевнено посіла провідне місце серед театральних шкіл світу (в американській театральній школі її називають просто *Метод*), однак і досі залишається об’єктом дискусій стосовно широти її застосування: одні режисери вважають її *універсальною* (Г. Товстоногов), інші — естетично *обмеженою* (Б. Брехт, Є. Гротовський та ін.).

Московський Художній (Загальнодоступний) театр, для потреб якого, властиво, й формувалася *система*, відкрився 14 (26) жовтня 1898 р. виставою «Цар Федор Іоаннович» О. К. Толстого у режисурі Станіславського.

Початково театр публіка сприйняла вельми іронічно: «панська забаганка купця», «шалені гроші», «великопоміщицьке джентльменство», «старе самодурство в новому вбранні міщанства й артистизму».

Однак, попри іронію оточення, театр доволі послідовно реалізував абсолютно нові естетичні принципи — принципи *психологічного театру, театру переживання, театру четвертої стіни*.

«У цьому театрі, — писав Г. Товстоногов, — непорушним і багато в чому визначальним для його естетики елементом була т. зв. *четверта стіна* між актором і глядачем, якому тут відводилася роль особлива — він не брав участі безпосередньо в ігровому процесі, а співпереживав життю, що розгорталося по той бік рампи і нагадувало його власне. Дзеркало сцени було поставлено перед дійсністю, і глядачі бачили в його відображенні себе. Такий спосіб відтворення реальності визначав привабливість мистецтва Художнього театру, а адекватність сценічного процесу життєвому визначала силу його емоційного впливу. Порівнюючи характер стосунків між сценою і залою в Мейєрхольда і Станіславського, Вахтангов говорив, що перший створив "таке видовище, в якому глядач ні на секунду не забуває, що він перебуває у театрі", а другий домагався, щоб *глядач забув, що він у театрі*. В цьому *забув* і полягає один з головних законів театру переживання <…> Суть системи Станіславського полягає в тому, що Станіславський створив методологію досягнення органічного існування актора в образі, пробудження свідомими засобами акторської підсвідомості, підведення виконавця до того порогу, коли його власна природа починає відгукуватися на запропоновані обставини, диктуючи інколи абсолютно несподівану логіку поведінки, яку неможливо передбачити у процесі аналізу. Сенс режисерського методу Станіславського — у підведенні актора до цього часом важко вловимого моменту переходу в *нову людську якість*, коли він… стає іншою людиною. Здійснюючи дію, людина обов'язково зіштовхується з протидією і, долаючи протидію, борючись із нею, здійснює дію, найпростішу фізичну дію. Це — найголовніше в системі, та одиниця, те поняття, яке ми, услід за К. Станіславським, називаємо дією. У цьому й полягає суть його відкриття. Станіславський наполягав, що ця дія — фізична. Відкриттю Станіславського передував тривалий процес. Спочатку він уважав, що найголовніше — це думка, потім він вивів на перший план просто дію, шматок, подію, потім — *фізичну дію*».

Культ, навколо якого розгортав свої дійства *імпресіоністичний театр настроїв, вражень* і *марень,* передусім був пов'язаний із міфологізацією, сакралізацією, отже, й оспівуванням і героїзацією специфічно російського явища — інтелігенції, її жертовності, духовності, месіанської ролі й протиставлення європейському прагматизмові ділків. «Піти до "Художнього" [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ», — писав О. Мандельштам. На побутовому рівні цей культ виявляв себе — у щирому спілкуванні, увазі до співрозмовника, партнера, ближнього (невипадково, вже на рівні методу, щирість і сценічні *правда, спілкування, органіка, увага до партнера* тощо стали наріжним каменем *системи* Станіславського); типовими хронотопами цих відправ були маєток, дача,

сад, а подеколи й салон; основними формами громадського спілкування, в яких виявив себе культ, — різноманітні сімейні чаювання тощо. Але вже сучасники усвідомлювали вади нового типу театру.

У праці «Про театр» (1913) Мейєрхольд писав: «Московський Художній театр має два обличчя: одне — *Театр натуралістичний*, інше — *Театр настрою*».

Майже одночасно Сергій Волконський звернув увагу на іншу небезпеку: «Я розумію, що ніщо не може бути небезпечнішим у сенсі трафаретності за відчуття глядачем занадтої завченості ролі, і *пошук слова* є чудовим засобом для прикриття завченості; але чи не ризикує й він перетворитися на свого роду трафарет, у те, що Станіславський називає *штампом*?»

На початку 1950-х рр. в «Етюдах про Станіславського» Бертольт Брехт, який стояв на інших творчих позиціях, так визначив «те, чого, крім іншого, можна навчитися в театрі Станіславського: 1. Поетична сутність п'єси; 2. Почуття відповідальності перед суспільством; 3. Ансамблева гра зірок; 4. Важливість головної лінії та деталей; 5. Обов'язок говорити правду; 6. Співзвучність природності та стилеві; 7. Відображення дійсності як повноти суперечностей; 8. Важливі — люди; 9. Значення подальшого розвитку мистецтва <…> 10. Теорія фізичних дій Станіславського — це чи не найвизначніший його внесок у новий театр. Він виробив її під впливом радянської дійсності та її матеріалістичних тенденцій… Метод фізичних дій застосовується нами в "Берлінському ансамблі" без особливих труднощів. Брехт вимагає завжди, щоб актор на перших репетиціях демонстрував здебільшого фабулу, подію, заняття, бо він упевнений, що почуття і настрої будуть відрегульовані згодом…» Водночас Брехт звертав увагу і на культовий характер театру Станіславського: «Тверезий розгляд словника системи Станіславського виявив її містичний, культовий характер. Тут людська душа опинялася приблизно в такому ж становищі, як і в будь-якій релігійній системі; тут було *священнодійство* мистецтва, була *громада*. Глядачів *заворожували*. У *слові* було щось містичне, абсолютне. Актор був *слугою мистецтва*, правда — фетишем, і притому загальним, туманним, непрактичним <…> Помилки ж були, по суті справи, гріхами, а глядачі отримували *переживання*, як учні Ісуса на Трійцю».

Яків Мамонтов так характеризував цей театр: «МХТ був театром російської інтелігенції. Йому добре давалися постановки п'єс А. Чехова та близьких до нього авторів. Але Шекспір або Мольєр були вже не в його засобах».

Про витоки цього театру Адріан Піотровський писав: «Небезпідставно можна, далі, говорити про <…> творчу роль любителів із середовища аматорів, які протиставили *штампові*, тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)».

Характеристику інтелігентського культу, відповідних форм громадського спілкування в їхньому зв'язку з драматургією Леоніда Андреєва знаходимо і у виступі Леся Курбаса: «Пригадую собі п'єсу "Дні нашого життя" — середовище студентів.

Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, тонус та барви їхнього життя, хочу сказати про рух їхніх інтересів, радощі та болі, які для них загалом були спільними, то мені уявляється, що в цій самій п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській касті існуючої культури життєвих форм та ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту, до цього самого ряду відомих типів, в яких переломлюється так чи інакше конструкція тодішнього часу. Я переконаний, що коли йшли на війну, — я зустрічав у Галичині празьких студентів у солдатських та офіцерських мундирах, що, як патріоти, через непорозуміння йшли битися проти росіян — те, за що вони билися, було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, бути прив'язані за одну *вечірку* в якої-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час».

Натхненний чеховською драматургією, психологічний театр висунув на перший план і новий центр (героя, бога), про якого, порівнюючи його з творами Шекспіра, Мейєрхольд писав: «Цей центр зовсім зникає у Чехова». Точніше було б сказати, що центр не зникає, а в центрі новий герой — *безгеройна маса*.

Психологічний театр винайшов художній відповідник таємничості містерії — *підтекст*, який і було оголошено основним засобом його виразності.

У радянському театрі, який відчував істотні обмеження, основну увагу режисери зосереджували на розвиткові методологічних ідей Станіславського, які й стали доволі гнучким аргументом у діалозі з владою. Так, у В. Немировича-Данченка набули подальшого розвитку ідеї Станіславського про сценічну правду *(три правди)*, *зерно вистави і ролі, другий план, внутрішній монолог, мізансцену тіла, фізичне самопочуття, літературно-театральну інтуїцію, обличчя автора, характерність, темпоритм і атмосферу*; у Є. Вахтангова — про *театральну ситуацію* («дана п'єса у даний час, у даному колективі, для конкретного глядача»); у О. Попова — про *художню цілісність вистави;* у О. Дикого — про *режисерське рішення вистави*; у М. Кнебель — про *етюдний метод;* у Г. Товстоногова — про *природу почуттів вистави, роман життя, коло запропонованих обставин, імпровізаційне самопочуття* і *відбір запропонованих обставин*; у П. Єршова — про *параметри боротьби і запропонованих обставин*.

Єжи Гротовський, вважаючи себе послідовником Станіславського, писав: «Одне з непорозумінь, що стосується цієї проблеми, виникає через те, що багатьом людям важко розрізнити техніку й естетику. Отож, вважаю, що метод Станіславського був одним з найбільших збудників розвитку європейського театру, зокрема у вихованні актора; хоча сам відчуваю себе віддаленим від його естетики. Естетика Станіславського — продукт свого часу, країни й особи».

Однак не Станіславський винен у пануванні його естетики. 1924 р. він записав у Щоденнику (щоб не забути): «Отречься от своих учеников, которые сделали математику из системы».

Попри надзвичайно високий *індекс цитування* Станіславського, ще наприкінці 1940-х рр. у зв'язку зі зміною уявлень про театр та його мови, ставлення до його спадщини почало істотно змінюватися. Так, навіть один з найпоміркованіших прихильників *системи* Жорж Пітоєв писав у статті «Режисура»: «Те вічне, що залишається назавжди у творах Чехова, в його поетичності, що стала вже легендою, не потребує реалістичної системи Станіславського, яка років з двадцять тому втілювала на сцені страждання, що були зрозумілі тоді, але тепер стали для нас минулим. Третій акт "Вишневого саду" в постановці Станіславського, який став для мене назавжди прикладом найвищого досягнення реалізму, викликав у мене бурю емоцій під час постановки "Саду" в Москві і здивував, потряс мене своєю непотрібністю, коли, два роки тому, я побачив ту саму виставу у виконанні тих самих акторів і в тій самій постановці».

Крістофер Бальме підкреслює історичні витоки, отже, й обмеженість системи Станіславського, коли пише: «Метод Костянтина Станіславського, мабуть, найвпливовіша театрально-теоретична і театрально-педагогічна модель минулого сторіччя, в деякому сенсі ґрунтується на позиціях раннього просвітництва…» ▸

МЕТОД ДІЙОВОГО АНАЛІЗУ, ПЕРЕВТІЛЕННЯ

СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА (режисерська) — терміни *театральна* і *режисерська* система (від грец. *systema* — складене з частин, з'єднане) широко вживаються в театрі, проте, як і вся театральна термінологія, не мають чіткого визначення. Інколи вони вживаються як синоніми або показники співвідношення загального (напрям, стиль тощо) та індивідуального (режисерська система). Інколи, і цілком виправдано, *театральна система* стає замінником *режисерської системи* (як система організації вистави в дорежисерському театрі). Подеколи поняття *система*, також виправдано, вживається стосовно таких явищ, як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, вистави як системи, педагогічної системи виховання і роботи актора над роллю, художньої системи. Приміром, В. Сілюнас пише про «особливу систему іспанського церковного театру»; дослідник історії театру доби Французької революції К. Державін пише про «придворно-аристократичну театральну систему», а також про дві системи в театрі цієї доби: одна спиралася на «старі традиції і належала спеціально трагічному жанрові», інша — «відповідала драматургічним вимогам нової буржуазної драми»; А. Авдєєв цілком слушно застосовує поняття *системи*, пишучи про театри Сходу та ін.; інколи поряд з поняттям *система*, майже як синонім, вживається термін *модель* — у значенні тип, вид, рід або навіть взірець жанру і конкретної вистави, своєрідний постановочний канон на кшталт режисерських примірників Станіславського і моделей Брехта.

До перших спроб типологізації театральних систем можна віднести визначення *двох систем* у *мистецтві актора*, яке запропонував Гегель у своїй «Естетиці». У першій системі, — пише Гегель, — «виконавець повинен бути лише живим духом і тілесним інструментом поета; особливу вірність цій системі виявили

французи у трагедії і у *haute comedie* (високій комедії), адже вони високо цінують амплуа, школу і взагалі схильні до типів у своїх театральних видовищах». Інша система (італійська комедія масок) «полягає у тому, що усе запропоноване поетом стає лише додатковим засобом і обрамленням для вияву характеру і майстерності актора».

У XX ст., у зв'язку з реальними потребами відносно нової професії — режисури, якій відтепер належало вирішувати проблему *ансамблю*, тобто злагодженості, гармонійності (системності) вистави в найширшому розумінні, систематика театру стає актуальнішою. Відтак з'являються відомі класифікації на кшталт бінарного поділу на театри *переживання* й *удавання* (К. Станіславський), поширеного, хоча й надто загального, поділу на театр *умовний* і *натуралістичний (життєподібний, ілюзорний)*; театр *священний, грубий* і *неживий* (Пітер Брук), театр акцентованого *впливу* і *вияву* (Лесь Курбас) тощо.

Існували й деталізованіші схеми. Так, Микола Вороний 1927 р. в листі до сектора підручників Держвидаву подав «короткий конспект наміченої роботи», а саме «Мистецтво актора», де були й такі розділи: Система гри (стара школа та її традиції). Характеристика напрямів і течій в минулому. Малий театр (До МХТ); Система Кропивницького — Карпенка-Карого; МХТ (система Станіславського — психологізм гри); Експресіонізм (театралізація гри — Євреїнов і Мейєрхольд).

Очолюваний Лесем Курбасом «Березіль» на початку своєї праці розробив схему класифікації тогочасних українських театрів, які поділялися на: *етнографічно-побутові* (старий дореволюційний театр, народні театри, які існували на ці часи); *європейсько-психологічні* (до них зараховувалися театри імені Т. Шевченка, імені М. Заньковецької, частково Театр імені І. Франка); *революційні*, або *ліві* («Березіль» і Театр імені Г. Михайличенка). На думку Юрія Бобошка, цю класифікацію можна прийняти з істотними уточненнями: *психологічно-побутовий театр*, що зберігав традиції дореволюційної сцени; *психологічно-побутовий театр нового часу* (театр *європейських форм*, як його називали на початку 20-х рр.), що продовжував і розвивав традиції Театру М. Садовського та Молодого театру щодо поширення репертуару за рахунок світової класики; *театр сценічної умовності*, що запроваджував найновіші мистецькі шукання.

У такому самому значенні, пишучи про *систему театру корифеїв* (який, відомо, спирався на обмежену систему сценічних жанрів і театральних форм), а також і про систему життєвих відповідностей театру Гната Юри, пізніше вживала термін і Наталія Кузякіна.

Практики театру (Станіславський, Мейєрхольд, Лесь Курбас та ін.) уживали поняття *система* здебільшого у значенні методу («Система Станіславського, — говорив Брехт, — є прогресом вже тому, що вона система <…> Прогресивність методу Станіславського: в тому що це метод»). Тобто автори цих визначень сприймають поняття *система* як спосіб роботи й послідовності виконання операцій профе-

сіональної діяльності, фахового алгоритму, який подеколи тяжіє до утилітарного посібника, підручника, задачника («Чому немає задачника?» — занотував побажання Станіславського Леопольд Сулержицький, коли вів заняття з *системи*).

Лесь Курбас застосовував термін *система* в таких значеннях: театральна система як упорядкованість естетичних принципів і методу; як технологія акторської творчості; як спосіб виховання актора; як метод роботи режисера над виставою («Виходячи з самої назви станції, — говорив Курбас, — нам треба створити способи, якими і провадити занотовування досвіду у всіх ділянках театру і укладання цього досвіду у певну систему, яка має охоплювати весь комплекс театральної роботи <…> Приблизну (провізоричну) систему можна зробити на підставі нашого досвіду і досвіду робітників інших театрів (Мейєрхольд, Станіславський, Смишляєв). На підставі цієї роботи як висновок зробити схему построєння спектаклю»).

Про нечіткість вимог до визначення *системи* свідчать і висловлювання Вс. Мейєрхольда, який 1930 р. розповідав: «Наша система ще не викристалізувалася, але основні формули вже є <…> Тому що я спираюсь на певну систему, яка насамперед глибоко матеріалістична і, нехай знає товариш Пельше, не лише матеріалістична, а й побудована на методі діалектичного матеріалізму <…> Ми думаємо тепер не про акробатику, не про той тренаж, який нас привів до можливості розгортання біомеханічної системи…»

Виходячи з цього, можна сказати, що для практиків *система* — це передусім загальні закони акторської (у Станіславського) і режисерської (у Курбаса) творчості. У випадку Станіславського це відкриття можна визначити як *шлях до перевтілення*, у Курбаса — *шлях до перетворення*.

Інколи термін *система* набував ширшого значення, коли вживався стосовно акторської школи або для характеристики *умовного* театру.

Найстрункіше визначення поняття запропонував 1926 р. О. Гвоздєв. «Театральна система, — зазначав він, — це співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача» (у термінах американського театрознавства система — це *соціальна історія драматичної форми*).

Яків Мамонтов, намагаючись запровадити термін *система* в театрознавчий обіг і піддаючи критиці формулу Гвоздєва, писав, що, «якби в методологічних настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як *театральна система*, то на сьогодні ми мали б, опріч історичних дат та індексу блискучих імен побутового театру, ще й наукову фіксацію типових для нього систем мистецьких засобів. На жаль, цього нема, і ми не можемо скористуватися з готових історичних даних». «У Західній Європі і в РСФРР, — продовжував думку Мамонтов, — ця центральна методологічна проблема наукового театрознавства (і драматургії, як частини його) давно поставлена на порядок денний <…> Нашим театрознавцям пора зужити рішучих заходів, щоб вирватися з літературного поло-

ну <…> На наш погляд, кардинальним моментом в методологічних питаннях театрознавства та драматургії мусить бути наукове розуміння театральної системи. Робота драматурга, режисера, актора тощо не може розглядатися сама по собі, бо то є лише окрема функція єдиного механізму, що називається театром. Не розуміючи соціяльної природи та технічної структури цього механізму, не можна серйозно говорити про окремі частини його та їх функції. Отже, перше питання при вивченні будь-якого драматурга — питання про його виробниче настановлення упирається в питання про ту театральну систему, що її даний драматург фактично обслуговував, чи хотів обслуговувати, своєю творчістю. Цього питання не можна розв'язати в спрощений, так би мовити, *просвітянський* спосіб: перерахувати театри, де виставлялися п'єси даного драматурга або де він працював безпосередньо, додати до цього кілька зауважень біографічного характеру і на тому задовольнитися. Ні, це справа далеко складніша. Ми навмисне говоримо *театральна система*, а не театр, бо нас цікавить не лише *фактичний матеріял* щодо окремих театрів та осіб, а також і наукова типізація цього матеріялу. Театрів безліч, театральних систем — одна-дві на історичну добу. В театрі за його мистецькою *манірою* можна не добачити його соціяльної суті, в театральній системі ця суть — як зараз побачимо — є вирішальний чинник і обминути її ніяк не можна. Театри мають індивідуальні назви, театральна система мусить мати наукове визначення. Що ж таке театральна система? <…> Як було зазначено, в основному це мусить бути ідеологія та тематика даного типу *театральних систем*».

В іншій праці Мамонтов писав: «Формальне визначення театральної системи мусить базуватися на ширшому історичному матеріалі, а методологічна роля цього визначення у А. Гвоздєва зовсім не виявлена». Саме тому Мамонтов і запропонував своє, можливо, не таке вже й переконливе, з точки зору театру, однак доволі симптоматичне визначення, що яскраво характеризувало особливості тогочасних плутаних понять: «Ми можемо визначити театральну систему, як координацію мистецьких та технічних чинників (авторського або виконавчого характеру) для обслуговування суспільства через організацію його масових реакцій (емоційних та ідейних)». У праці «Драматичне письменство» (1927–1928) Мамонтов запропонував таку формулу: «З трьох зазначених чинників — автор, виконавець, глядач — і складається те, що ми називаємо *театральною системою*». Попри відсутність чіткої загальної формули, Мамонтов інтуїтивно дав доволі чітке визначення систем українського театру, висуваючи на перший план постать драматурга. У праці «Сучасний театр в його основних напрямках» Мамонтов запропонував таку типологію українського театру: *реалістично-побутовий* (театр Тобілевичів, зорієнтований на міщанство та на українську народницьку інтелігенцію); *естетичний* ("Молодий театр"); *революційний театр* (Театр ім. Г. Михайличенка).

У 1930-х рр. хвиля захоплення *системами* і *школами* в СРСР була заблокована директивами і впродовж тривалого періоду вживання понять *система* і *метод*

було штучно обмежене трьома основними китами тодішнього театру: методи — соціалістичний реалізм, дійовий аналіз; система — Станіславського.

Як писав Борис Алперс у статті «Школи і секти» (1936), «змагання різноманітних акторських *систем* фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього не переможеними після важких випробувань і складних трансформацій <…> — акторські школи Художнього і Малого театрів».

Проте вже з кінця 1970-х рр. з’явилися праці, автори яких намагалися дослідити різні режисерські й театральні системи. Дедалі наполегливіше звертає на себе увагу поняття *природи почуттів* вистави, з’являються дослідження, присвячені *сценічному хронотопу* і *хронотопу в драматургії*, впроваджується ідея включеності вистави в певну видовищну ситуацію (ситуацію спілкування) та ін.

Патріс Паві вживає термін *система* у відмінному від пострадянського семіологічному значенні і пропонує таке визначення: *система сценічна* (*systeme scenique, stage system*) згруповує сукупність знаків, що належать одному матеріалові (світло, пластика, сценографія тощо) і являє семіологічний ряд опозицій, що дає змогу авторові вийти за межі надто вузького поняття знаку як мінімальної одиниці (корелятивні поняття — *семіологія* і *коди театральні*).

З досвіду театральної практики і сукупності цих досліджень окреслюються деякі ознаки театральних і режисерських систем, які містять: уявлення про естетичні завдання театру, способи впливу на глядача, відповідні особливості акторської гри й організації театрального видовища.

Зіставлення режисерських (театральних) систем XX ст. свідчить про те, що кожний визначний сценічний діяч у своїй творчості спирався на певну сукупність зв’язків між основними елементами театру: дійсністю — п’єсою — актором — персонажем — середовищем — глядачем.

Як і будь-яка спроба типології творів мистецтва, проблема співвідношення понять *театральна* система і *сценічний жанр* не завжди може бути вирішена коректно. Приміром, Л. Єснер, Е. Піскатор і Б. Брехт пропагували самобутні театральні системи (відповідно експресіоністичний, політичний та епічний театри), проте всі ці театральні системи знайшли вияв лише в одному-двох сценічних жанрах.

Так само й традиційні системи східного театру, вертеп (за словами Л. Софронової, — «театр однієї вистави й одного сюжету, як і містерія»), український театр корифеїв (у репертуарі «Товариства російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського» дослідники фіксують 1649 драм, 1325 комедій, 423 оперети, 206 опер, а також 190 концертів і дивертисментів, здійснених силами трупи, що свідчить про жанрову обмеженість репертуару цього театру). Жанрово обмеженим був і репертуар театру О. Я. Таїрова, про вистави якого сам режисер писав: «Взаємозв’язок цих вистав намітив дві лінії творчого образу нашого театру: одна лінія — це трагічна вистава <…> інша лінія — спектакль-арлекінада». Таїров настільки був закоханий у свій метажанр, що й «Ромео і Джульєтту»

ставив як «любовно-трагічний скетч», у якому під час удаваної смерті Джульєтти мусила з'явитися пика Арлекіна.

У зв'язку з цим постає проблема визначення поняття *сценічного жанру* як корелята *системи*.

Дж. Б. Прістлі вважав, що відмінності між театральними системами несуттєві. «Якщо ми добре знаємо Театр, — писав він, — то відмінність між окремими театрами, різні стилі авторів, різні постановки і несхожість у грі акторів — це лише питання умовностей і смаку. Дехто вважає — і це велика помилка, — що лише один театр, лише одна манера письма, лише один вид режисури, лише один стиль акторського виконання може створити справжнє відчуття театру, а все інше не дає жодних результатів. Ми можемо мати власні симпатії, але не повинні надавати їм надто великого значення». ► ЖАНР, МАНІФЕСТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

СИТУАЦІЯ БАЗОВА (англ. *basic situation*) — центральна драматична ситуація в п'єсі, її головний конфлікт (протистояння сімейств у трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра та ін.). ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА

СИТУАЦІЯ ДРАМАТИЧНА (від фр. *situation* — положення, розташування) — сукупність обставин, у яких розгортається драматичний конфлікт; система зовнішніх щодо дійових осіб умов, які спонукають їх до активності. Про кількість цих ситуацій від XVIII ст. точиться дискусія. Так, Карло Гоцці висунув тезу про те, що існує лише тридцять шість драматичних ситуацій, з чим погодився Фридріх Шиллер.

У XIX ст. теоретичне обґрунтування цієї тези намагався здійснити Жорж Польті у праці «Тридцять шість драматичних ситуацій» (1895), у якій визначив такі ситуації (разом з елементами, на які вони спираються): *Адюльтер* (елементи ситуації — коханці, ошуканий); *Адюльтер*, який призводить до вбивства (зрадник, ошуканий, подружня невірність); *Благання* (переслідувач; той, що переслідується і благає про захист; сила, здатна надати захист); *Божевілля* (божевільний, жертва божевільного, підстава для божевілля); *Богоборство*, боротьба проти Бога (людина, Бог, предмет боротьби); *Бунт*, *заколот* (тиран, заколотник); *Викрадення* (викрадач; той, кого викрадають; охоронець); *Втрата* ближніх (близька людина, що загинула; той, що втратив близьку людину; винуватець); *Втрачений і знайдений* (втрачений, знайдений і той, що знайшов); *Дізнавання про безчестя коханої людини* (той, хто дізнається; винуватець; провина); *Докори сумління* (винуватий, його жертва і той, що намагається викрити винуватого); *Досягнення мети* (той, що прагне досягнути; той, від чиєї допомоги залежить досягнення; може бути ще й той, хто протидіє); *Жертва* (той, хто може вплинути на долю іншої людини; той, хто став жертвою іншої людини); *Жертва в силу необхідності* (герой, який жертвує собою; ближній, якого приносить в жертву); *Жертва заради пристрасті* (закоханий, предмет фатальної пристрасті і те, що приносять у жертву); *Загадка* (той, хто ставить загадку; той, що намагається її розв'язати; предмет загадки); *Злочин у коханні* (закохані); *Зухвала спроба* (зухвалець; об'єкт зухвалої спроби,

суперник); *Любов до ворога* (ворог, який збудив кохання; той, що кохає ворога; причина, з якої коханий є ворогом); *Мимовільне вбивство ближнього* (вбивця, невпізнана жертва, розкриття злочину); *Мимовільний злочин у коханні* (коханець або коханка, дізнавання)*; Ненависть до ближніх* (той, що ненавидить; той, кого ненавидять; причина ненависті); *Несподіване лихо* (переможець; переможений); *Неусвідомлені ревнощі, заздрість* (ревнивий, предмет ревнощів, суперник, підстава для ревнощів); *Переслідуваний* (злочин, фатальна помилка; той, що ховається від кари); *Перешкоди в коханні* (коханець, коханка, перешкода); *Помста ближньому за іншого ближнього* (пам'ять про образу, родич-месник, родич-винуватець); *Помста, що переслідує злочин* (месник, винний, злочин); *Порятунок* (нещасний або переслідуваний, переслідувач, рятівник); *Самопожертва в ім'я ближніх* (герой, який приносить себе в жертву; ближній, заради якого здійснюється жертва; те, що герой приносить у жертву); *Самопожертва в ім'я ідеалу* (герой, який приносить себе в жертву; ідеал; жертва); *Судова помилка* (той, хто помиляється; жертва помилки; предмет помилки; справжній злочинець); *Суперництво ближніх* (один з ближніх, якому надається перевага; інший — покинутий; предмет суперечки); *Суперництво нерівних* (суперники, предмет суперництва); *Фатальна необережність* (необережний, жертва необережності, порадник, підбурювач); *Честолюбство і властолюбство* (честолюбний; те, до чого він прагне; суперник). ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

СЛУХАЧ — у театральних текстах до XX ст. — синонім *глядача*, що свідчить про домінування в цей час *розмовного театру*. Так, в Іспанії XVII ст. відвідувачів театру називали не глядачами (*espectadores*), а слухачами (*oyentes*). Так само в XIX ст. І. Карпенко-Карий у статті «Наталка Полтавка» писав, що люди «приходили у театр слухать "Наталку"». Михайло Старицький у першій ремарці драми «Не судилось» писав: «Панський садок. Наліво від слухачів — стіна…» та ін. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

СЛУХОВИСЬКО (пол. *słuchowisko*, англ. *radio play*, нім. *Horspiel*) — радіодрама; п'єси, призначені для читання і слухання. ► ТЕАТР ЧИТЦЯ

СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ (фр. *qout*, англ. *taste*, нім. *Geschmack*; ісп. *qusto*) — історично сформована здатність розуміти й оцінювати естетичні особливості (*прекрасне, потворне та ін.*) творів мистецтва, виходячи з певних естетичних критеріїв. Уперше поняття смаку фіксується в трактаті Балтасара Грасіана «Кишеньковий оракул» (1647). Відтоді *смак* висувають як основну категорію для оцінки явищ мистецтва. Смак — категорія історична; універсального смаку не існує; абсолютний смак — це радше недосяжний ідеал, здатність оцінити чесноти будь-якого твору, поза власним досвідом. «Смак, — застерігав Лесь Курбас, — це є звичка сприймання, а воювати во ім'я звички — це є культур-філістерство, яке міряє все на свій особистий аршин». ► КЛАСИКА, КРИТЕРІЙ ЕСТЕТИЧНИЙ, ПУБЛІКА

СНОПОСВІТ — прилад верхнього освітлення для горизонтального висвітлення площин, розташованих паралельно планшетові сцени.

СОФІТ (від італ. *soffitto* — стеля; англ. *batten*) — прилад верхнього розсіяного освітлення, розташований на всіх планах сцени. Використовується здебільшого для загального і кольорового освітлення сцен ночі та ін. Софіти — це горизонтальний ряд ламп, розміщених угорі, а іноді і з боків сцени. Прилад складається зі світильників розсіяного світла, змонтованих у секціях і підвішених до спеціальних металевих ферм. Софіти відомі в українському театрі з кінця XIX ст. (М. Старицький, «Талан», 1894). ► ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ

СПАД ДІЇ — у теорії драми — згідно з концепцією Г. Фрайтага дія, що розгортається після кульмінації. Як зауважує В. Сахновський-Панкєєв, дотримуватися такої точки зору, це означає припускати, що після кульмінації глядачі залишилися у залі лише завдяки ввічливості. Тому, на його думку, після кульмінації не настає спад дії, а змінюється характер боротьби. ► КОМПОЗИЦІЯ, ПІРАМІДА ФРАЙТАГА

СПЕКТАКЛЬ ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ПАРАТЕАТР, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, ТЕАТР

СПІВОГРА (пол. *śpiewogra*, чес. *spivohra*) — у польському і чеському театрі — назва, що охоплює такі жанри, як зингшпіль, опера-буфа, опера комічна, водевіль або опера; інколи — загальний термін для жанрів музичного театру. ► ВОДЕВІЛЬ, ОПЕРА КОМІЧНА, ШПІЛЬОПЕРА

СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ — професіональне об'єднання діячів театру, перші відомості про створення якого дійшли зі Стародавньої Греції, де існували Спілки Діонісових майстрів, технітів Діоніса (грец. *Hoi Peri Dyonyson Technitae*); ці спілки очолювали жерці Діоніса і, захищаючи власні інтереси, поставляли своїх членів для святкових вистав — не лише театральних, але й ліричних, панегіричних тощо. Крім Діонісових майстрів, відомі спілки виконавців есхілових драм, які створили фіас Діоніса і приносили на могилі поета героїчні жертви.

У Римі у III ст. до н. е. сенат надав скрибам (письменникам) і гістріонам (акторам) право зібрань і спільних відправ у храмі Мінерви на Авентинському пагорбі. У II ст. н. е. створено *Спілку атлетів*, які отримали перемогу в іграх на честь Геракла (спілка здійснювала, зокрема, й нагляд за імператорськими купальнями).

1321 р. з'явилися професіональні *об'єднання жонглерів* у Парижі («Братство св. Жюльєна»). До певної міри можна вважати подібними до спілок й *театри релігійних братств*, утворені на добровільній основі.

Інший формат театральних спілок пропонує XIX ст., коли у Франції створюються філантропічні акторські асоціації (фр. *associations artistiques*) за сприяння заможних шанувальників мистецтв (1835); діяльність асоціацій спрямовувалася на захист прав акторів, вироблення правил професійної етики тощо (до складу спілок входили й жінки, в Англії — лише чоловіки).

Серед найперших акторських асоціацій XX ст. — «Actors' Equity Association», філія «American Federation of Labor» — «Американської Федерації робітників» (1912, США) і «British Actors' Equity Association» (Англія). 1918 р. створено Асоціацію німецьких народних театрів. 1939 р. створено «American Guild of Variety

Artists», до якої входили актори театрів водевілів, цирку, нічних клубів. У сучасному театрі США налічується величезна кількість асоціацій, гільдій ліг та інших об'єднань діячів сцени за профілем їхньої діяльності (AGMA — Американська Гільдія Музичних Акторів, APA — Асоціація Постановників та ін.).

Специфічні форми об'єднань діячів сцени постали у країнах тоталітарних режимів. Так, у Німеччині перші творчі спілки постали ще наприкінці 1920-х рр. («Спілка боротьби за німецьку культуру», що існувала з 1929 р. і підпорядковувалася Розенбергові та ін.). Після приходу до влади фашистів творчі спілки були підпорядковані палатам культури (до палати театрів входило сімнадцять різних організацій, таких як Німецьке товариство танцю, Спілка німецьких артистів, Ліга театральних письменників і композиторів, Фонд допомоги творчим працівникам під патронатом Геббельса та ін.). Лише членство у спілці давало право на професію.

Подібної практики дотримувалася і радянська держава, в якій діяли республіканські театральні товариства (в Україні — Українське театральне товариство, перетворене у травні 1987 р. на Спілку театральних діячів України). ► АКТОР, МИТЕЦЬ

СПІЛКУВАННЯ АКТОРСЬКЕ РЕМІСНИЧЕ (*рос. обдщение актерское ремесленное*) — у системі Станіславського — неорганічне спілкування, спрямоване на демонстрацію й награність певного емоційного стану тощо. ► НАГРАНІСТЬ, ШТАМП

СПІЛКУВАННЯ З ВІДСУТНІМ, УЯВНИМ, ІРРЕАЛЬНИМ, НЕІСНУЮЧИМ ОБ'ЄКТОМ ► СПІЛКУВАННЯ СЦЕНІЧНЕ

СПІЛКУВАННЯ СЦЕНІЧНЕ (англ. *communication*) — процес взаємодії акторів на сцені, що як естетичну вимогу висувають театральні діячі XVIII ст., адже у театрі класицизму актор виступав обличчям до глядача, не звертаючи уваги на партнера, який у цей час застигав у *живій картині*.

У праці діяча єзуїтського театру Франциска Ланга «Міркування про сценічну гру» (1727), а саме у розділі «Про очі» висувається така вимога: «Актор повинен звертатися до актора, а не до слухача. На сцені актор повинен турбуватися про те, щоб не слабшала його увага до діалогу, в іншому разі вона буде відволікати його і він перестане відображати на обличчі те, про що йдеться».

У «Правилах для акторів» Й. Гете (видрукуваних 1832 року, після його смерті) були й такі пункти: «§ 39. Актори не повинні з хибного розуміння природності грати так, ніби між ними немає нікого іншого; вони не повинні ніколи грати у профіль чи, тим паче, показувати глядачам спину <…> § 40. Також маємо запам'ятати, що треба говорити не в бік сцени, а звертатись завжди до зали, оскільки актор постійно існує поміж двома об'єктами: власне між тим, з ким він розмовляє, та слухачами. Замість того, щоби повністю повертати голову, треба грати очима» та ін.

На думку Станіславського, першою на сцені європейського театру почала спілкуватися з партнером, а не з глядачем, Адрієна Лекуврер (1692–1730).

У системі Станіславського вимога сценічного спілкування (процесу взаємодії акторів на сцені з метою зміни свідомості й поведінки партнера) стала осново-

положною. «Щоб перевірити, чи правильно ви дієте, — пропонував Станіславський, — поставте собі запитання: "Для кого я дію: для себе, або для глядача, або для живої людини, що стоїть переді мною, тобто для партнера, що знаходиться поряд на підмостках?" Ви знаєте, що артист сам для себе не суддя у момент творчості. Глядач також не суддя, доки дивиться. Суддя — партнер».

Поряд із продуктивним сценічним спілкуванням Станіславський вирізняв *спілкування ремісниче* і *спілкування з відсутнім, уявним, ірреальним об'єктом*.

До форм сценічного спілкування Станіславський відносив також *випромінювання* (*лучеиспускание*) і *промінесприймання* (*лучевосприятие*).

У самому ж процесі сценічного спілкування Станіславський вирізняв п'ять основних етапів: орієнтування в умовах і вибір об'єкта; підхід до об'єкта і привертання до себе його уваги; зондування душі партнера; передача своїх бачень об'єктові; відгук об'єкта і обопільний обмін.

Іншої точки зору стосовно сценічного спілкування дотримувався Бернард Шоу, який, вимагаючи від акторів перевтілення (щоправда, з певною дистанцією), заперечував *четверту стіну*, про що свідчить характерний вислів на одній з репетицій: «Не турбуйтесь про те, щоб донести своє слово до партнера, він вже наслухався ваших промов протягом двотижневих репетицій. Звертайте слова ролі до глядача — він чує їх уперше». ► ДІЯ СЦЕНІЧНА

СТАВЛЕННЯ — в українському театрі кінця XIX — початку XX ст. — термін, який застосовувався як синонім до постави, постановки, режисури (І. Франко, Л. Курбас, М. Верхацький та ін.). ► ВИСТАВА, ВИСТАВЛЕННЯ, ПОСТАНОВКА, РЕЖИСУРА

СТАВЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ (рос. *отношение сценическое*) — у системі Станіславського — один з елементів системи, згідно з яким кожен об'єкт уваги, кожна обставина вимагають до себе певного ставлення, інтелектуальної та емоційної реакції. Формування сценічного ставлення відбувається у кілька етапів: зміна об'єкту уваги; збирання ознак, — від нижчої до вищої; в момент встановлення найвищої ознаки народжується нове сценічне ставлення. ► УВАГА СЦЕНІЧНА

СТИЛІЗАЦІЯ (фр. *stylisation*; англ. *stylization*; нім. *Stilisierung*; ісп. *estilizacion*; від лат. *stilus* — грифель для писання; манера, спосіб викладу) — наслідування, імітація особливостей якогось стилю, підробка під індивідуальну творчу манеру, підкреслене відтворення художньої мови певного середовища; підкреслення тих особливостей форми у творчості певного автора або напряму, що насамперед упадають в око. Стилізація, за М. Бахтіним, «стилізує чужий стиль у напрямку його власних завдань»; за словами Мейєрхольда, це «не точне відтворення стилю доби або даного явища, як це робить фотограф у своїх знімках. З поняттям *стилізація* <…> нерозривно пов'язана ідея умовності, узагальнення і символа. *Стилізувати* добу або явище, це означає <…> виявити внутрішній світ <…> епохи або явища, відтворити приховані характерні їхні риси, які бувають у глибоко прихованому стилі якогось мистецького твору». ► СТИЛЬ

СТИЛЬ (від лат. *stilus* — грифель для писання; манера, спосіб викладу) — загальний тон і колорит твору, метод побудови образу; сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму або індивідуальну манеру автора.

У театральній практиці поняття стилю вживається у розумінні «єдності основних ідейно-художніх особливостей, характерних для творчості і т. д.» (В. Неллі), «це те саме, що й образ вистави» (В. Немирович-Данченко), «стиль і жанр — це якості результативної оцінки вистави і ролі» (М. Кедров), «відчуття закономірного у побуті, органічного в ньому; стиль — це осягнення цілісності побуту, його органічності» (С. Міхоелс), «єдність світогляду митця і системи прийомів, котрі визначають характер і особливості художньої форми його творів» (Б. Захава), «особливості стилю автора визначаються тим, на що переважно і на що побіжно орієнтуються дійові особи п'єси, як розставлені акценти в діях персонажів» (В. Сахновський). Водночас Лесь Курбас вважав, що «стиль у формах мистецтва — головне» і «одність методу це є стиль, план, що хочете; до плану ми підходимо, як до чогось даного. Ми стилізуємо план, але він є метод», а Пітер Брук додавав, що «для стилю необхідне дозвілля».

Стефан Мокульський називав стилем «найзагальнішу мистецтвознавчу категорію, що відповідає світосприйняттю і художньому мисленню великих мас людей, митців цілої епохи і великого кола людей».

Микола Вороний, спираючись на жанровий поділ образотворчого мистецтва, писав у книзі «Режисер» про стилі в театрі: «Наведемо кілька стилів: монументальний (важка масивна архітектура чи колосальні брили скель); статурно-барельєфний (аркади зі статуями і такі ж напівстатичні, пластичні постаті героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільнім повітрі; далі — стиль ґротесковий (дивачна комбінація прекрасного з потворним, простецького з поважним, забавного з жахливим в ефектних змінах обстановки, постатей і світляних плям) <…> стиль фресковий уживається найліпше на вузьких рельєфних сценах з сильветковими постатями; стиль лубковий базується на примітивах народної творчості (взорами служать керамічні вироби ляльок, мисок, малювання зі скринь, ложок, як і взагалі старовинні малюнки "Мамая" й інших постатей народно-лицарського епосу); цей стиль надається до реставраційних вистав "Вертепу", інтермедій, можна з чуттям художньої міри примінити його і до вистави "Наталки Полтавки", чого, на жаль, у нас ще ніхто не випробував».

Плідне для театру визначення стилю та його зв'язку із жанром запропонував Михайло Бахтін. Автор і його твір тісно пов'язані між собою, адже твором автор здійснює певний соціальний вчинок, жест. Тому серед стильових ознак твору неабияку роль відіграє проблема автора і обраної ним ролі. Бахтін писав: «… суб'єкти високих жанрів мовлення — жрець, пророки, проповідники, судді, вожді, патріархальні отці і т. п. — пішли з життя. Усіх їх замінив письменник, який став спадкоємцем їхніх стилів. Він або стилізує (тобто стає в позу пророка, пропо-

відника і т. ін.) або пародіює (тією або іншою мірою). Йому ще належить створити свій стиль, стиль письменника. Для аеда, рапсода, трагіка (жерця Діоніса), навіть для придворного поета нового часу цієї проблеми ще не існувало. Була їм дана і ситуація: різноманітні свята, культи, бенкети». І далі, уточнюючи свою думку, Бахтін пише: «Кожній добі, літературному напряму і літературно-художньому стилеві, кожному літературному жанрові в межах епохи і напряму притаманні свої особливості концепції адресата літературного твору, особливе відчуття і розуміння свого читача, слухача, публіки, народу».

Зрозуміло, що роль глядача не існує відокремлено від ролі самого автора або виконавця. Ця пара й визначає стильові ознаки твору. Кожній театральній системі притаманний свій стиль виконання вистави. ► АВТОР, ЖАНР, СТИЛІЗАЦІЯ

СТИЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙНИЙ (англ. *representational style*) — стиль виконання вистави, альтернативний презентаційному; вистава, в якій актори діють за уявною *четвертою стіною*, намагаючись створити ілюзію достеменного життя на сцені. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, ПРЕЗЕНТАЦІЯ, ПСИХОЛОГІЗМ, УДАВАННЯ

СТИХОМІФІЯ (від грец. *stykos* — вірш і *mythos* — розповідь; фр. *stichomythie*; англ. *stichomythia*; нім. *Stichomythie*; ісп. *stichomithia*) — у давньогрецькій трагедії — побудова діалогу на коротких репліках кількома віршами або фразами, одним віршем, навіть двома-трьома словами. Різновиди стихомiфії — дистихоміфія (репліки на два вірші) й антилаби (репліки на півнвірш). ► ДІАЛОГ, РЕПЛІКА

СТІНА ЧЕТВЕРТА (фр. *guatrieme mur*; англ. *fourth wall*, нім. *vierte Wand*, ісп. *cuarta pared*; пол. *czwarta ściana*) — головний принцип театру ілюзії, в якому актор виконує роль ніби за уявною четвертою стіною, що відокремлює його від глядача. Публіка наче підглядає за виконавцями-персонажами, які удають, що не помічають глядачів, а це, у свою чергу, стає однією з найголовніших «запропонованих обставин» вистави і ролі. Вперше *четверта стіна* з'являється у театрі-коробці, у «Версальському експромті» Мольєра; згодом цю саму техніку виконання розвиває просвітницький театр («Уявіть собі на краю сцени стінку, що відокремлює вас від партнера; грайте так, неначе завіса не піднімалася», Д. Дідро). В останньому десятиліттті XIX ст. театр *четвертої стіни* стає домінантним типом видовища у театрі Андре Антуана (невипадково цей театр називали «театром Антуанової спини»), а згодом і у К. С. Станіславського. ► ІЛЮЗІЯ, ПЕРЕЖИВННЯ, СЦЕНА-КОРОБКА

СТОЛА (грец. *stole*) — у Стародавній Греції — вбрання жерців Елевзину і трагічних акторів. На думку В'ячеслава Іванова, Есхіл на власний розсуд не міг одягнути акторів у вбрання жерців Елевзину — він лише скористався дозволом, який міг йти з орфічних правлячих кіл. На думку К. Кереньї, навпаки — жерці Елевзинських містерій запозичили своє вбрання в акторів Есхіла.

СУМОГЛЯД — в українському театрі XIX ст. — синонім до *трагедії* («Ермак». Сумогляд в 5 д. А. Хомякова. Львів, 1849 — (в оригіналі твір Хомякова має жанрове визначення *трагедія*). ► ТРАГЕДІЯ

СУМА (лат. *summa* — підсумок; трактат, у якому узагальнено максимально охоплено тему; англ. *summary*, пол. *sumariusz*) — термін, запозичений із середньовічної філософії («Сумма теології» — «Summa theologiae» і «Сума проти язичників» — «Summa contra gentiles» Томи Аквіната). У театрі XVII–XVII ст. — те саме, що й *аргумент, пролог, сумаріус, синопсис* (лат. *synopsis* — підсумок). ► АРГУМЕНТ, ПРОГРАМА ТЕАТРАЛЬНА

СУМАРІУМ, СУМАРІУС, СУМАРІУШ (лат. *summarium* — резюме, короткий виклад, англ. *summary*, пол. *sumariusz*) — у театрі XVII–XVIII ст. — розділ друкованої або рукописної театральної програми, в якому подано короткий виклад змісту вистави, відомості про її автора та ін. ► ЛІБРЕТО, ПРОЛОГ, ПРОГРАМА ТЕАТРАЛЬНА, СУМА

СУФЛЕР (фр. *souffleur*, від souffler — дути, піддувати, нашіптувати; нім. *Souffleur*, пол. *sufler*, *dmuchaczt*) — у театрі XVII–XIX ст. — працівник, який, перебуваючи у спеціальній суфлерській будці, стежить за ходом репетиції і вистави за вивіреним текстом п'єси (суфлерським примірником) і підказує акторам, у разі потреби, текст ролі. Суфлерський примірник був прообразом режисерського примірника п'єси. Крім основної функції *нашіптування*, суфлер переписував ролі і виконував обов'язки помічника режисера у дорежисерському театрі. В англійському театрі XVIII ст. суфлер мав прив'язаний до шиї дзвіночок і свисток — так він подавав сигнали, якими домагався втілення певної партитури. Фактично під час виконання вистави суфлер ставав її диригентом. У російській мові слово відоме з початку XIX ст.

Усупереч уявленню про суто технічний характер цієї посади, суфлери відігравали значну роль у постановці вистави, про що дає уявлення лист М. Кропивницького до В. Науменка від 13 серпня 1895 р. про заробітну платню у трупі: «… Співачка на 150 р., візьму ще резонера на 150 р. <…> баритон на 80 р., одна старуха на 150 р., друга на 80 р. Троє молодих акторів візьму на 180 р., 3 хориста і 4 хористки по 50 р. — 350 р., суфлер — 100 р., дирижер — 150 р.».

22 лютого 1877 року на сцені московського Малого театру в бенефіс Гликерії Федотової, з бенефіціанткою у ролі Галі було показано виставу «Назар Стодоля» Т. Шевченка (під назвою «Ніч під Різдво»), а за три дні ця ж виставу було повторено для бенефісу суфлера Миколи Єрмолова, батька Марії Єрмолової.

Інколи суфлери, користуючись своїм положенням, завдавали театрові шкоду. Так, М. Кропивницький у листі від 27 лютого 1907 р. до Л. Сабініна писав: «Посылаю Вам "Отелло". Прикажите переписать, не давайте, пожалуйста, экземпляров суфлеру, суфлеры страшно уничтожают цензурные экземпляры. Кроме того, я не желал бы, чтобы кто-нибудь другой ранее Вас поставил "Отелло", это легко совершается при содействии суфлеров-переписчиков». М. Вороний вважав, що «гарний суфлер — се той, котрий, як добрий дух, вміє своєчасно прийти акторові на поміч, а разом той, що його присутності публіка й не підозріває».

Сьогодні посада суфлера й суфлерські будки збережені лише в деяких театрах. Для акторів, які забувають текст, використовують *idiot board* — дошки з текстом,

написаним великими літерами, які тримають в кулісах, показуючи виконавцеві. ▸
ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

СЦЕНА (від грец. *skene* — підмостки; лат. *scaena, scaenae*; фр. *scène*; англ. *stage*; нім. *Bühne*; ісп. *escenario*) — термін, який вживається у кількох значеннях: як сценічний майданчик, структурна частина драми, жанрове визначення і метафора театру. В Україні термін відомо з XVII ст.

У давньогрецькому театрі скене (*skene* — намет, шатро, візок, бенкет) упродовж усього класичного періоду була наметом, розташованим за орхестрою (*orchestra*), на якій грали актори і розміщувався хор.

Перша згадка про сцену (*скене*) датована 458 р. до н. е. — спочатку це був дерев'яний намет, а у 420–400 рр. до н. е. створено постійну дерев'яну будівлю.

Потреба у скене постала у зв'язку з необхідністю актора, який виступав у різних ролях, переодягатися — невдовзі таке приміщення почали споруджувати позаду орхестри, оформлюючи його як декоративне тло для гри. Зрештою, сцена і проскеній стали постійними кам'яними будівлями із бічними прибудовами — парасkеніями (*paraskenia*). Декораціями слугували *розписані дошки* (*pinakes*). З плином часу скене набула вигляду фасаду палацу або храму з трьома дверима: якщо актор виходив із середніх дверей, це означало, що він — цар або вождь, якщо з бічних — особа нижчого рангу; якщо актор виходив на орхестру ліворуч, це означало, що він прийшов із ближніх місць, якщо праворуч — із чужини. Основна дія вистави розгорталася перед скене або, за деякими припущеннями, на скене.

Театри доби еллінізму споруджувалися з каменю (хоча окремі частини іноді будувалися з дерева): це відомі театри в Епідаврі, Мегалополі, Прієні, Ефесі, Оропі, на острові Делос в Еретрії, Сегесті, Тиндариді та ін. Ці театри мали перед нижнім поверхом скене кам'яну прибудову зі стовпів із напівколонами або колонами спереду. Від колон *проскенія* до другого поверху *скене* йшов дах (близько трьох метрів углиб), на якому, очевидно, й виконувалися нові комедії; ця прибудова називалася *проскенієм* або *логейоном*. Приміщення під проскенієм називалося *гіпоскенієм*. За логейоном піднімався другий поверх скени — *епіскеній*, фасад якого являв на початку елліністичної епохи масивну стіну з дверима, перед якими, вірогідно, й розігрувалася дія.

Приблизно в II ст. до н. е. у стіні були зроблені широкі прорізи (*фіроми*) і таким чином улаштовані виходи з епіскенія на логейон. *Фіроми* призначалися не лише для появи акторів, а й для заглиблення сценічного майданчика; тут перебували актори, які за сюжетом п'єси мали ховатися або підслуховувати.

Вітрувій у трактаті «Про архітектуру» згадує про тригранні призми-періакти (*periaktoi, periactus, versura*), які, обертаючись навколо своєї осі, зображували нове місце дії; ці періакти, мабуть, містилися в бічних фіромах.

У театрах елліністичної доби орхестра утворювала повне або майже повне коло, діаметр якого досягав тридцяти метрів (Мегалополь).

Театр у Мегалополі було споруджено перед Терсіліоном (приміщенням для зборів десяти тисяч аркадян), який підтримувався безліччю колон. Цей театр вважався найбільшим у Греції (він уміщав понад сорок тисяч глядачів) і уславився, крім того, особливим театральним пристосуванням, яке пізніше римляни позначали як *рухому сцену* (*scaena ductilis*). Тут існувало також приміщення, що називалося *скенотека*, що, ймовірно, призначалося для зберігання *рухомої сцени*. Сцену прикрашали колони, карниз і статуї. Для трагедій її зазвичай оформлювали у вигляді царського палацу з п'ятьма або трьома виходами. Середній з них зображував *царські ворота (valvae regiae*), ближчі до нього два бічних виходи призначалися для інших акторів і вели у *вітальні* (*hospitalia*), з'єднані з царським покоєм, а інші два виходи (*aditus*, *itinera*) знаходились з боків авансцени, у параскеніях. Один з виходів вів до міста, інший — за місто. Якщо у театрі було лише три виходи, публіка користувалася виходами для хору.

У римському театрі сценічним майданчиком служив просценіум (заввишки приблизно у півтора метри).

За доби середньовіччя з'являються майданчики інших типів: педжент — пересувний двоповерховий візок; прямокутний поміст із системою декораційних установок (*альтанок*), розташованих фронтально до глядача; кільцеподібний поміст із кількома місцями дії у вигляді окремих кабін; симультанні декорації, завдяки яким дія могла відбуватися одночасно на кількох сценах.

В Англії XVI ст. з'являється новий тип театру: *театр-готель*, вистави якого влаштовувалися в дворах готелів, оточених внутрішніми галереями. У 1620-х рр. в англійських публічних театрах склався тип *шекспірівської сцени* (поміст, піднятий над землею на висоту людського зросту; глядачі у партері дивилися виставу стоячи).

Інший тип сценічного майданчика зародився на початку XVI ст. в Італії, де застосування перспективи спричинило створення глибинного *перспективного планшета сцени*, на якому зводились перспективні декорації (театр у Феррарі, 1508).

У 1539 р. архітектор С. Серліо побудував тимчасовий театр, в архітектурній композиції якого поєднувалися традиції античного театру (*амфітеатр* і *просценіум*) і нові засоби виразності (*перспектива*). Серліо поділив сцену на *передню* (вузький прямокутний просценіум завширшки у два з половиною метри) і *задню* (поміст, що піднімається під кутом із перспективними декораціями, що зображували вулиці); це був прообраз майбутньої *сцени-коробки*.

У процесі становлення нових жанрів музичного театру постала потреба у частій зміні декорацій і з цією метою 1585 р. у Флоренції було вперше застосовано куліси (*теларії*). 1619 р. на сцені «Teatro Farnese» у Пармі з'явилися *кулісні машини*, що дістали поширення у XVIII ст.

Починаючи з XVIII ст. формується сучасний тип глибинної сцени, сцени-коробки та її технічного обладнання. Глибинна сцена відокремлюється від зали для глядачів портальною аркою і з'єднується з нею через дзеркало сцени. Саме для цього типу

сцени 1794 року в Гамбурзі Ф. Л. Шредер уперше створив *павільйон*. 1879 року в Нью-Йорку, у театрі на Медісон-сквер уперше застосовується ліфтова двоповерхова сцена (від англ. *lift* — піднімати) — один з різновидів *підйомно-опускної сцени*. 1884 року в оперному театрі Будапешта створено сцену, обладнану гідравлічними підйомниками на чотирьох планах. 1896 року в Німеччині К. Лавтеншлегер винайшов *накладне поворотне коло сцени*, уперше застосувавши його в «Резидент-театрі» у Мюнхені під час постановки опери «Дон Жуан» Моцарта. Починаючи з 1904 р. застосовується *плунжерна система* в поєднанні з *фурками*.

В українському театрі слово *сцена* зафіксовано у «Наталці Полтавці» І. Котляревського (1819). Термін уживається також у значенні *частина акту (дії)* у п'єсі. Синоніми — *сценічний майданчик, кін, подря*. ► КАРТИНА, ЯВА

СЦЕНА АМОРОЗА (італ. *scena amorosa*) — в італійському театрі масок — любовна сцена. ► КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

СЦЕНА-АРЕНА (фр. *théâtre en rond*; англ. *theatre in the round, arena theatre, arena-style theatre, arena show*; нім. *Rundtheater, Arenabühne*; ісп. *teatro circular*; пол. *teatr kolisty, teatr w kole*) — відкритий сценічний майданчик, оточений публікою; історично найперша форма театрального простору, в якому глядачі розміщувалися навколо ігрового майданчика — як у цирку або на спортивному видовищі. Цей тип сцени постав у античній Греції, а в Римі, де будівлі для показу вистав (театр, цирк, гіподром тощо) диференціювалися не за видом мистецтва, а лише за формою сценічного майданчика, дістав подальшого розвитку. Відродження форми театру-арени відбулося у ХХ ст. (першим здійснив виставу на арені цирку Макс Райнгардт).

СЦЕНА АРХІТЕКТУРНА [ВІЛЬНА, НОВОЄЛИЗАВЕТИНСЬКА, ОГОЛЕНА] — тип сцени, вперше використаний у театрі Жака Копо; її особливість — відсутність портальної арки й архітектурне спорудження в глибині сцени. ► СЦЕНА ВІДКРИТА

СЦЕНА ВІДКРИТА (англ. *open-stage, platform-stage*) — сцена єлизаветинського театру з великим просценіумом, з трьох боків від якого розташовували місця для глядачів. ► СЦЕНА АРХІТЕКТУРНА

СЦЕНА КІЛЬЦЕВА — сценічний майданчик, виконаний у вигляді рухомого або нерухомого кільця, всередині якого перебувають глядачі.

СЦЕНА-КОРОБКА [ГЛИБИННА, ЗАКРИТА, ІТАЛІЙСЬКА, КОНФРОНТАЦІЙНА, КУЛІСНА, ПОРТАЛЬНА] (англ. *box scene*) — починаючи з XVII ст. — закритий сценічний простір, відділений від глядача портальною стіною; конфронтаційна сцена, що розмежовує актора й глядача. Саме з розрахунку на цей тип сценічного майданчика народилося словосполучення *четверта стіна*. *Конфронтаційна сцена* залишається основним типом сценічного майданчика *традиційного театру*, адже віддзеркалює уявлення глядача про *достеменний* театр.

СЦЕНА НЕЙТРАЛЬНА (англ. *neutral stage*) — узагальнений термін для сценічних майданчиків, подібних до сцени шекспірівського театру «Глобус», ви-

стави якого здійснювалися на тлі нейтрального фасаду; чергове оформлення, що не пов'язане з конкретною виставою — сцена *єлизаветинського театру* та ін.

СЦЕНА ОБОВ'ЯЗКОВА (англ. *obligatore scene*) — сцена, в якій драматург дає відповіді на запитання, поставлені у попередніх сценах. Перефразовуючи вислів А. П. Чехова — сцена, в якій рушниця нарешті вистрелить.

СЦЕНА ПАНОРАМНА — ігровий простір, який оточує глядачів з трьох боків.

СЦЕНА-ПЛАТФОРМА (англ. *platform stage*) — у єлизаветинському театрі — сцена, оточена глядачем з трьох боків. ► СЦЕНА ЦЕНТРАЛЬНА, ТЕАТР-АРЕНА

СЦЕНА ПОВОРОТНА (англ. *revolving stage*) — сценічний майданчик, влаштований таким чином, що частина планшета сцени (*коло поворотне*) обертається, завдяки чому здійснюється швидка зміна декорацій. Поворотне коло буває врізним, накладним і барабанним.

Уперше поворотне коло застосовано 1617 р., у Луврі, під час показу вистави балету Дюрана «Звільнення Ринальдо». 1896 р. *поворотне коло* для миттєвої зміни декорацій застосовано під час постановки опери Моцарта «Дон Жуан» у мюнхенському Резиденц-театрі (реж. Е. Поссарт), а 1905 р. у виставі «Сон літньої ночі» Шекспіра Макс Райнгардт застосував рух сценічного кола під час дії (відтоді коло у Райнгардта крутилося постійно, що дало критикам підставу говорити про захоплення режисера універсальним методом *кругової режисури* в шекспірівських виставах; Райнгардтові ж здавалося, що він знайшов відмичку: «Сцену, що обертається, — казав він, — слід влаштовувати за будь-яких обставин»). ► СЦЕНА

СЦЕНА ПОМИЛОК (італ. *scena equivoca*) — в італійській комедії масок — діалог, який має подвійне значення, призводить до помилок і плутанини. ► КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

СЦЕНА ПОРТАЛЬНА ► СЦЕНА-КОРОБКА

СЦЕНА-ПРИЗМА (англ. *prism stage*) — у театрі доби Відродження — сцена з періактами. ► ПЕРІАКТИ

СЦЕНА РАМОЧНА (англ. *picture-frame stage*) — сцена, обмежена порталом з писаними декораціями; живописно-арочне оформлення сцени; кулісно-арочна система декорацій.

СЦЕНА РЕДЕРЕЙКЕРІВСЬКА (від гол. *rederijkers*, англ. *rederyker stage*) — у нідерландському театрі XIV ст. — сцена-платформа, задню частину якої розташовували впритул до архітектурного фасаду. ► КАМЕРА РИТОРІВ, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ПЕДЖЕНТ, ПІДМОСТКИ, РЕДЕРЕЙКЕРИ, ТЕАТР БРАТСТВА РЕЛІГІЙНОГО

СЦЕНА РЕЛЬЄФНА — модель сценічного майданчика, що запропонували митці модерну (Г. Фукс). Актор на цій сцені грає на вузькій смузі сцени (на авансцені) на тлі площинних декорацій або завіси.

СЦЕНА СИМУЛЬТАННА (від лат. *simul* — одночасність; фр. *décor simultané, décor multiple*; англ. *simultaneous, multiple simultaneous staging, multiple stage*; пол. *scena symultaniczna*) — у театрі середньовіччя — принцип оформлення містерійної

вистави, згідно з яким усі необхідні елементи декорацій, що зображували різні місця дії, виставлялися на сценічному майданчику одночасно; персонажі або переходили з одного місця дії до іншого або дія розгорталася одночасно на кількох майданчиках. Принцип симультанності використовувався також у виставах авангардового театру початку XX ст. (театр футуризму та ін.). На цей принцип спирався Ервін Піскатор у виставі «Війна і мир» (США, 1942) та ін. ► СЦЕНА СУКЦЕСИВНА

СЦЕНА СКУЛЬПТУРНА (англ. *sculptured stage*) — в італійському театрі XVI ст. — незмінне скульптурне оформлення сцени, в якому виконувалися всі вистави.

СЦЕНА СУКЦЕСИВНА (від лат. *successio* — наслідування, спадкоємність, пол. *scena sukcesywna*) — у шкільному театрі — сцена, на якій здійснюється послідовна зміна місць дії (на відміну від симультанної сцени театру середньовіччя). ► СЦЕНА СИМУЛЬТАННА

СЦЕНА ЦЕНТРАЛЬНА (англ. *centre stage*). ► СЦЕНА-АРЕНА, ТЕАТР-АРЕНА

СЦЕНАРІЙ (італ. *scenari, scenario,* від лат. *scena, scaena* — сцена) — в *італійському театрі масок* — детальний виклад сюжету, на основі якого актори виконували імпровізовану виставу. У широкому сенсі — прикладний театральний жанр, сюжетна схема, послідовний виклад подій або епізодів, *партитура* вистави, в якій зафіксовано лише композиційну основу сценічного твору. Зазвичай на сценарій спираються нелітературні форми театру (мім, ателана, фарс, комедія масок, ярмарковий театр, ф'яба, театр акцій, театр футуризму). Термін *сценарій* у значенні *фабула* вживав М. П. Старицький («порівнявши свою п'єсу з її, знайшов, що весь сценарій у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки)»). ► СЮЖЕТ, ФАБУЛА

СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ (англ. *scenarios of Power*) — поняття, що його впровадив у культурологію Річард Вортман. У кожній добі, вважає Вортман, можна виявити не серію окремих драм, а єдину багатоактну драму — сценарій, в якому однакові теми розробляються стосовно певних випадків і обставин; цей сценарій вплітає конкретні події в символічний контекст. Будь-яка вистава в цьому контексті є лише окремим епізодом, який пов'язаний із загальним *сценарним планом*.

Сукупність видовищ, які здійснюються за цими сценаріями, утворює Театр Влади, що окреслюється не лише у *головних державних дійствах*, на перших сценах держави, але — у найширшому сенсі — у театральності доби, спрямованій на творення образу влади. Звідси й поняття шоу-влади (*show power*) — влади, що, створюючи свій власний образ, спирається на систему видовищ, які влаштовуються або принаймні підтримуються нею ж. Отже, театральність як своєрідний засіб прикрашання і легітимізації влади; естетизація понурої дійсності, з якою мудрий змушений змиритися.

Потреба в таких сценаріях особливо посилювалася там, де основи влади залишалися нелегітимними, отож перед можновладцями поставало завдання втоптування у свідомість співгромадян видовищної ілюзії власної легітимності.

Саме тому правителі починають унаочнювати у видовищах біографії і легенди. Звідси — культ шляхетних предків тощо. У дискурсі влади театральність, таким чином, стає не оздобленням, а істотною характеристикою явищ соціального життя, що об'єднує, здавалося б, різнорідні сфери демонстративної поведінки: усе те, що здійснюється з розрахунку на те, щоб справити враження на спостерігача.

Аналізуючи міфи і сценарії влади російської монархії, Річард Вортман дійшов висновку, що найважливішими серед них були: за зовнішнім сюжетом — посвячення, призначення спадкоємця, відкриття (колони, статуї тощо), поховання, повноліття нащадка; за семантикою — ті, що символізують абсолютну владу, божественне походження монарха, гармонію між монархом і дворянством, династію, національний дух, зв'язок монарха з народом тощо.

Такі церемонії залежно від потреб спиралися на відповідні революційні або консервативні міфи (ангела, влади, загальної справедливості, імперії, монарха-завойовника, нації, оновлення, радості, раю), а також алегорії (чеснот, жінок, законів, імперії, класичної давнини, сім'ї та ін.).

Відповідно до обраного міфу виконувалися й ролі, що їх обирала собі влада (а таких ролей лише на прикладі Росії XVIII–XIX ст. Річард Вортман налічує майже три десятки — авторитарний монарх, альтруїстичний, ангел, барочний, богоподібний, всемогутній, втілення національних почуттів, завойовник, законодавець, матір народу, миротворець, мудрий, взірець моральності, взірець простоти, батько народу, релігійний вождь, сильний і могутній, скромний, смертний герой, філософ, христоподібний еротичний герой та ін. Приміром, пише Вортман, «тріумф з нагоди Полтавської битви продемонстрував, що тріумфальний в'їзд став головним публічним ритуалом російської монархії, замінивши собою хресний хід. Під час тріумфу Петро переніс на себе релігійну символіку, що пов'язувала його з патріархом <…> Перемога Петра інтерпретувалася за допомогою старозавітних аналогій. В одній з п'єс його представляли Давидом, який убиває Голіафа — шведського Карла XII. Зрада Давида Авессаломом була алегорією зради Петра Мазепою». В інших випадках Петра ототожнювали із Самсоном, Августом, Костянтином, Соломоном, Мойсеєм та ін.

Узагальнюючи, можна вивести такий сюжет Театру Влади: бог, месія, рятівник, у ролі якого може виступати як, власне, герой, так і маса, і притаманними лише йому засобами рятує якусь людську спільноту, дає нове знання або здійснює якийсь інший вчинок — таїнство творення, що й стає вихідною подією для певного типу культури. Розгорнута сюжетна побудова у сценарії влади з'являється лише на доволі високому етапі розвитку, коли він уже перебуває на межі орнаментального; на найпримітивнішій стадії розвитку головним у ньому є атракціон «богоявлення». ► МЕТАЖАНР, МЕТАСЮЖЕТ, МІСТЕРІЯ, МІФ, ПАРАТЕАТР

СЦЕНАРІУС (лат. *scaenarius*, польськ. *scenariusz* від італ. *scenario, sceneria* від лат. *scaena*) — у театрі XVIII ст. — помічник режисера, який виконував техніч-

ні завдання й окремі доручення режисера, фіксував усі постановочні вказівки тощо: «помічник режисера… себто сценаріус» (М. Старицький, «Талан», 1894). «У старому театрі, — писав В. Неллі, — існувала посада, що називалася *сценаріус*. Цей попередник теперішнього помічника режисера фактично заміняв і помічника режисера, і завідуючого постановочною частиною, і асистента режисера, водночас граючи невеличкі ролі і виконуючи свої безпосередні обов'язки, тобто випускаючи акторів на сцену, готуючи їх до виходу на репліку (“приготуйтесь”) і за реплікою випускаючи їх на сцену (“пішли”). Проте й перші режисери мало відрізнялися від сценаріусів. В. Нелідов, який у 1890-ті роки служив у Московській конторі Імператорських театрів, писав: “Робота режисера була така. Отримавши п'єсу, він розподіляв ролі. Потім писав *монтировку*, тобто заповнював бланк з рубриками: “Дійові особи, декорації, меблі, костюми, перуки, бутафорія, *ефекти* (рубрики 9–10). Під рубрикою, приміром, «декорації», писалося — “тюрма, ліс, вітальня” і т. д., більше нічого. Під “меблями” — слова “бідна” або “багата”. Костюми вказувалися “міські” або “історичні”. Перуки “миршаві”, “сиві”, “руді”. Виконувала все це контора <…> Репетиції проводилися просто. Прийдуть на сцену із зошитами в руках, читають по них роль і “розбираються місцями”, тобто домовляються, що X там стоїть, а Z там сидить. Найбільша кількість репетицій була 12–14. Після третьої репетиції зошити забиралися». Так само трималася режисура й в українському театрі останньої чверті XIX ст. Марко Лукич Кропивницький 1875 року писав, що «за 125 крб. у місяць <…> повинен був грать, режисирувать, оркеструвать музику на 12 струментів і писать декорації».

Про сценаріуса (помічника режисера із платнею 25 карбованців на місяць) пише у своїх спогадах І. Мар'яненко, для якого результатом роботи на цій посаді упродовж двох років стали «катар кишечника, процес у легенях і гостра неврастенія».

Сценаріусом називався також режисерський примірник п'єси. ► ПРИМІРНИК П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, РЕЖИСЕР

СЦЕНІЧНІСТЬ (фр. *scenique*; нім. *Szenisch, Bühnenwirksam, Theatralisch*; англ. *scenic, well staged;* ісп. *escenico*) — те, що притаманне театрові, відповідає його особливостям — виграшні сценічні ситуації (переодягання, ошукування, приховування та ін.), вміння драматурга і режисера будувати інтригу сценічного дійства, лацці, як жарти притаманні театрові та ін. «Найближчим терміном до поняття театральності, — писав В. С. Василько у праці “Театральність”, — є термін *сценічність*. Під ним ми розуміємо знання законів сцени, вміння проникнути в секрети акторської майстерності, в психологію сприймання вистави глядачами, знання законів сценічного часу, вміння бути яскравим, лаконічним, *ударним* у своїх виражальних засобах. До поняття сценічності входить уміння розвеселити чи розчулити глядачів, захопити їхню увагу і тримати її в напруженні до самого кінця вистави». Сценічність не тотожна драматизмові і театральності. ► ДРАМА, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

СЦЕНОГРАФІЯ (лат. *Scenographia* від *sceno* і *graphia* — писати на сцені; англ. *stage design*) — мистецтво створення зорового образу спектаклю, його середовища, що, як єдине ціле, складається з певних стосунків між лініями, об'ємами, кольором і рухом. За визначенням М. А. Френкеля, — це «специфічний дієво-образотворчий вид мистецтва, що являє собою образне пластичне вирішення сценічного простору засобами предметного середовища, кінетики, костюмів і гримів і передбачає смислову й фізичну взаємодію з актором-персонажем». У російському придворному театрі 1746 р. сценограф називався *живописного комедиантского дела мастером*.

Сам термін *сценографія* — у значенні, альтернативному до *декорації* й *оформлення*, — впроваджено у другій половині XX ст., хоча як синонім до *декорації* він відомий ще з XIX ст. (сценограф Тетяна Сельвінська писала: «В наш час із театрально-декораційним мистецтвом відбувається метаморфоза: в усьому світі воно стало називатися *сценографією*, а художник — *сценографом*. Але чи змінилася від цього суть справи? Думаю, що ні»).

В. І. Харченко вирізняв такі принципи пластично-просторового рішення вистави: *постійно-статичний* (образ-епіграф, образ-алегорія), *постійно-динамічний* (образ-емблема, образ-символ), *динамічного зіставлення* (образ-асоціація) і *динамічного визрівання*.

Інший підхід до типології сценічного оформлення запропонував Гунтер Кайзер, який визначив такі основні типи: *імітація оточення; частковий відхід від імітації* (репрезентація цілого за допомогою деталі, багатопредметності, символізації, транспозиції середовища); *конструктивістський тип* (конструкція, що означає конструкцію) і *принцип іномовного використання речей*.

Віктор Берьозкін виокремлює такі способи рішення сценічного простору: *оповідальна декорація, метафорична, живописна, архітектурно-просторова, динамічна, світлова, проекційна, ігрова, позарампова*. ► ДЕКОРАЦІЯ, СКЕНОГРАФІЯ

СЦЕНОЗНАВСТВО (рос. *сценоведение*) — термін, що використовувався у практиці Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса. В протоколах Мистецького об'єднання «Березіль» термін застосовується на позначення педагогічного методу, спрямованого на вивчення композиції вистави, структури драматургії, електротехніки, театральної машинерії, хореографії, а також «організації театрального видовища через людей і технічне пристосування».

СЮЖЕТ (фр. *sujet* — предмет, зміст від лат. *subjectum*) — термін XVI ст. — система головних подій твору драматургії; інколи термін ототожнюється з *фабулою*, інколи трактується як основна схема подій (на відміну від фабули, що конкретизує сюжет). У Росії, на думку О. Квятковського, у часи Пушкіна сюжет називався планом («Плана нет в оде и не может быть — единый план Ада (Данта) есть уже плод высокого гения», — писав Пушкін). Володимир Волькенштейн визначає сюжет як найважливіші обставини і найзначніші події — етапи драматичної бороть-

би (на відміну від фабули — сюжету в розгорнутому вигляді). Ерік Бентлі у праці «Життя драми», посилаючись на Форстера, пропонує таку формулу: "Король помер, а потім померла королева" — це історія, але вона стане сюжетом, якщо ми напишемо: "Король помер, а потім померла королева — від горя"» (тобто сюжет — це головні події у причиновому зв'язку). «Зрозуміло, — говорить Брехт, — що в сюжетах завжди є щось наївне, вони неначе позбавлені якостей <…> Тільки *соціальний gestus* (критика, хитрість, іронія, пропаганда тощо) вносить сюди *людський елемент* <…> Візьмемо, приміром, "Матінку Кураж": ви не зрозумієте її змісту, якщо думатимете, наче її *сюжет* — це Тридцятирічна війна або навіть осуд війни як такий. *Gestus* п'єси не в тому, — він у показі осліплення маркітантки, яка думала жити війною, але врешті-решт від неї вмирає».

Сюжет — це основна тема драми в конкретнішому вираженні, тоді як фабула — це оповідання про події в їх часовій послідовності.

Зіставлення найпоширеніших способів уживання термінів *зерно, тема, сюжет, фабула, наскрізна дія* і *конфлікт* показує, що усі вони з різним ступенем «згорнутості» віддзеркалюють єдине явище — драматичну боротьбу, що відбувається у п'єсі: *тема* — найзагальніша формула драматичної боротьби; *наскрізна дія* — відносно самостійне, відокремлене, одиничне, індивідуально неповторне у цьому процесі; *сюжет* — основні етапи боротьби; *фабула* — сюжет у розгорнутому вигляді; *зерно* — боротьба у найбільш «згорнутому», «конденсованому» вигляді.
► ЖЕСТ, КОМПОЗИЦІЯ, МІФ, ФАБУЛА

СЮЖЕТ ДРУГОРЯДНИЙ (англ. *subplot*) — у драматургії — сюжет, підпорядкований головному сюжетові твору («Дванадцята ніч» В. Шекспіра).

СЮЖЕТ ЛІНІЙНИЙ (англ. *linear plot*) — один зі способів побудови сюжету — стрімко, у хронологічній послідовності розвитку подій, без відхилень на другорядні лінії тощо.

ТАФЕЛСПЕЛ (данськ. *Tafelspel* — застольна гра) — у данському театрі середньовіччя — бенкетна інтермедія. ► ДРАМА ЗАСТОЛЬНА, ІНТЕРМЕДІЯ

ТАШЕНШПІЛЕР (нім. *Taschenspieler, Prestidigitator*) — у німецькому театрі XVIII ст. — штукар, який бере участь у видовищі, що складається з фокусів ► ТАШЕНШПІЛЬ

ТАШЕНШПІЛЬ (нім. *Taschenspiel*) — у німецькому театрі XVIII ст. — п'єса, вистава, основним змістом яких є фокус.

ТЕАТР (від грец. *theatron* — місце для глядачів, видовище; албан. *teatër*; англ. *theatre*; вірм. *t'atron*; естонськ. *paik, platsdarm, teater*; сербськ. *позориште*; словен. *gledališče*; тур. *tiyatro*; угор. *színház*; фінськ. *teatteri*; фр. *théatre*; хорват. *kazalište*; чеськ. *divadlo*) — лексема, котра, залежно від контексту, застосовується у різних значеннях: будівля, спеціально призначена для показу вистав (підмостки, сценічний майданчик, кін; у цьому сенсі у XVIII ст. говорили *на феатре, на тиатре, на театре*); видовищний заклад, який здійснює показ вистав, а також колектив,

який забезпечує демонстрацію вистав; сукупність драматичних або театральних творів, структурованих за якоюсь ознакою (античний театр і театр середньовіччя, театр класицизму і романтизму, театр драматичний і оперний, театр тіней і пантоміми, театр ляльок і звірів, театр абсурду і театр жорстокості, театр Чехова і театр корифеїв, театр літературний і театр фізичний та ін.); у французькій мові лексему *театр* уперше зафіксовано у XIII ст., у німецькій — з XVII ст., у російській мові — у формі *театрум* («Щоденник» П. Толстого 1697–1699 рр.), а згодом у формі *феатр, фиатр, феактр, диатр, игранный феатр, зрелищный феатр*. «Комидия о блуднем сыне» Симеона Полоцького (1673/75) містить ремарку (частина п'ята), у якій вживається слово *феатр* у значенні *сцена* (актори «пойдут за завесу… токмо един слуга на феатре останет»). У примітках до перекладу книги Фонтенеля А. Кантемір писав: «Феатр — слово греческое, значит то место, где комедианты, стоя, изображают действо свое».

Попри тривалу історію терміна кожна доба, говорячи про *театр*, мала на увазі різні значення.

«Словом *театр*, — писав М. Євреїнов, — ви називаєте і місце міжнародних зіткнень (театр воєнних дій), і місце, де відбувається розтин трупів (анатомічний театр), і естраду престидижитатора (наприклад, театр фокусів Робера Гудена, перший з побачених у дитинстві Сарою Бернар театрів), і те, що служить для огляду різного роду покарань, і те, що відповідає астрономо-астрологічному інтересові (наприклад, ще за піввіку до Ньютона, в 1666 р., з'явився твір під назвою "Театр комет", у якому доводилося, що за кожною появою комети надходить стільки щасливих подій, скільки й лиха, отже нема підстав боятися комет) і, нарешті, кінематограф, кінетофон, кінеманатюр, вистави маріонеток, китайських тіней і т. п. Чого тільки не уявляєте ви, вимовляючи слово *театр*?! — І саму будівлю, де даються спектаклі! — Ви кажете: *Ходімо до театру*, *я служив у театрі* <…> Коли я кажу *театр*, я щонайменше думаю про ваш театр, офіційний і платний, розрахований *на всіх*, визначений і щодо місця, і щодо часу, і щодо характеру видовищ. Адже коли ви кажете *їжа*, ви не думаєте передусім про ресторан! Коли ви кажете *кохання*, ви не маєте на увазі насамперед будинок розпусти! Так і я, вимовляючи слово *театр*, зовсім не маю на увазі спекуляцію на моєму почутті театральності».

У VI ст. до н. е., коли народилося театральне мистецтво, грецьке слово *Theatron*, похідне від *Theaomai* (видовище, визначна пам'ятка, дивитись, бачити, споглядати, споглядати істину), означало лише *знаряддя споглядання, місця для глядачів, місця для видовищ*.

Похідні від *театру* слова *глядач* (*Theates*) і *видовище* (*Theama*) не пов'язувалися з театральним мистецтвом у сучасному значенні. Однак лексема *Theatron* мала спільний корінь з іншою — *Theoria* (*Теорія*), що дає підстави сучасним дослідникам говорити про невипадкову синхронність розвитку форм театрального мистецтва і наукових теорій, а також і впровадження *теорикону* (перші театри ви-

користовувалися лише для релігійних цілей і мали обов'язковий олтар у центрі майданчика; похідним від *театру* було й слово глядач — *theates*; за часів Аристотеля — «ми не змогли б дати загальної назви ні мімам Софрона з Ксенархом і Сократичним розмовам, ні якби хтось відтворив у формі триметрів, елегійних або будь-яких інших віршів…», адже у «Поетиці» Аристотеля трагедія й комедія ще не об'єднувалися загальним поняттям *театральне мистецтво*; у філософії Платона й Аристотеля вони сприймалися як різновиди *поезії*», що, у свою чергу, вписувалася у структуру загальнополітичних агітаційно-пропагандистських заходів держави, спрямованих на формування *історичних групових фантазій,* як називає їх Ллойд де Моз, або — марень: про славне минуле, вільно обране сьогодення й ще краще майбутнє. Невипадково ж саме слово *Theatron* мало спільний корінь із словами *Thea* і *Theos* (богиня), *Thea* і *Thee* (вид, краєвид, погляд, видовище, окреме місце у театрі), *Thealna* (богиня), *Theama* і *Theaomai* (видовище, визначна пам'ятка, дивитись, бачити, споглядати, споглядати істину), *Theomenoi* (глядачі) і *Theates* (глядач), *Theatos* (зримий, вартий видовища), *Theatriso* (виставляти на позорище), *Theatrihos* і *Theatron* (пихатий, пишномовний, бутафорський, підробний, місце для видовища); *Theatropolos* (той, що здає театр в оренду).

Слово *Theatron* вживалося у таких значеннях: простір або частина будівлі, відведеної для глядачів драматичного або іншого видовища; зібрання глядачів; будівля, призначена для драматичних та інших видовищ.

Отже, театр, як місце споглядання божественної істини, котра інколи запаморочувала грекам голови аж до нестями — адже й слово *Theatrokratia* (театрократія, панування театру, пристрасть до видовищ — очевидно, у найширшому, позаестетичному всеохопному значенні, коли, певно, саме життя стає подібним до театру — театроморфним) належить давнім грекам. Заохочуючи своїх громадян до відмови від активної участі у політичному житті, правителі сприяли, таким чином, формуванню у греків схильності до заглибленого самопізнання, що може пояснити й особливості тих театральних форм, у яких греки «пізнавали істину».

У Платона можна знайти згадки про мистецтва лікарняне, жрецьке, музичне, ораторське, образотворче тощо, але не про мистецтво театру; у Римі на початку нашої ери Пліній молодший вживає слово *театр* у значенні *зібрання людей*, *публіка* — «вчитель радіє великій кількості учнів і вважає, що він достойний багаточисельного театру».

У театрі, пише Апулей, розбираються важливі справи, але для театральних видовищ вживається слово *ludi scaenici* — *сценічні ігри*; Цицерон пише, що «в театрі і в курії одні й ті ж люди розглядали і кримінальні, і решту справ» (а у Великому цирку — *Circus Maximus* — здійснювалися, крім перегонів, також і священнодійства).

Саме ж латинське слово *theatrum* означає у Римі театр, залу для глядачів, амфітеатр, поле діяльності тощо. Що ж до театральних видовищ, до них застосовується словосполучення *ludi scaenici* («сценічні ігри»), а словосполучення *ars ludicra*

означає *сценічне (акторське) мистецтво*. Так само у широкому значенні вживаються й похідні від *ludi* (гра) слова: *Ludicrum* (гра, забава, жарт, видовище, урочисті ігри, змагання), *Ludo* (*Lusi, Lusum, Lusere* — грати, танцювати, грати на сцені), *Ludus* (публічні ігри, забава, жарт, змагання, видовища, сценічний твір, вистава) тощо.

У тексті Нового Заповіту Павло (І Кор. 4:9) каже про апостолів, що вони поставлені Богом і немов призначені до страти, бо стали видовищем (*theatron*) і світові, і ангелам, і людям (тут ішлося не про театральну сцену, а про римський цирк, вважає Е. Курциус).

У XII ст. Гуго Сен-Вікторський наводить перелік, до якого входять такі *механічні* (на відміну від *вільних* — *artes liberales*) мистецтва: lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina і *theatrica* (*teatryca, scientia ludorum*); останнє було поняттям ширшим, ніж *театр*, адже обіймало будь-яке мистецтво гуртового розважання людей — усі громадські змагання, перегони, цирк, вистави тощо.

У XII ст. у французькій мові зафіксовано лексему *theatre* (у німецькій мові — з XVII ст. *Theater*); «після гусистських воєн, — писав В. Рєзанов, — драматична поезія церковного характеру підупала: *spectacula theatrica* вважаються за негідні для добрих людей»; вживаються також словосполучення *spectaculis theatralibus, ludis scenicis, ludos habet sanctiores, repraesentationes miraculorum quae sancti confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum quibus claruit constantia martyrum* та ін.

За доби Відродження термін *театр* вживається у значенні набагато ширшому, ніж сьогодні; інколи — у такому широкому, що перестає виявляти специфіку сценічного мистецтва — зокрема, у назвах книжок «Театр світу», «Біблійний театр», «Театр гречкосія» (або «Театр сільського господарства») герцога де Сюллі — у сенсі світ, всесвіт, модель, простір дії тощо; у цьому ж сенсі вживався термін у назві книги «Theatrum botanicum» (перелік 3800 садових рослин) англійського садівника Джона Паркінсона; так само *театром* називаються деякі елементи архітектури європейських садів XVI–XVII ст.; у XVI столітті влаштована просто неба святкова сцена, що обертається, також має назву *theatrum versatilis*; у XVI ст. у французькій мові зафіксовано й лексему *театрал* (*theatral*); за доби бароко театр, як і спорудження тріумфальних арок, феєрверки й садівництво зараховували до малярства; назва «Amphitheatrum sapientiae» вживається у виданій 1609 р. книзі Кунрата, присвяченій алхімії; словосполучення «Theatrum Chemicum» вживається також у назві виданого в 1602 р. посібника з алхімії.

У XVI ст., — пише О. Гвоздєв, — «впровадження цього нового грецького терміна — *театр* (*theatre*) для позначення сценічного майданчика сприймається як нововведення, не всім зрозуміле, унаслідок чого термін *театр* роз'яснюється шляхом перекладу французькою мовою (*hourdement* — *поміст*), тобто дається зближення з традиційним для пізнього середньовіччя технічним терміном містерійних постановок; це термінологічне нововведення, — вважає дослідник, — також вказує на вплив гуманістів класиків, що вивчають античний театр»; водно-

час слово *театр* присутнє у назві деяких п'єс єзуїтського театру — приміром, «Theatrum de Tutelis seu patronis Gymnasii Monacensis»; утім, у XVII ст. мотивація до вживання слів *drama, comoedia, actio, tragoedia, triumphus, tragica metamorphosis*, як свідчить перелік п'єс єзуїтського театру, мала подеколи вельми умовний характер, позаяк усі ці твори у переважній більшості були тріумфами й апофеозами; Володимир Рєзанов згадує про «Ludi theatrales sacri», виставлені у Мюнхені 1666 року; у назві книги абата д'Обіньяка «La Pratique du Theatre» (1657) слово *театр*, ймовірно, означає сукупність принагідних видовищ; у XVII–XVIII ст. у доволі широкому значенні слово *театр* з'являється у назві громадсько-політичного, як визначили б жанр видання сьогодні, журналу «Theatrum European» («Видовище Європи»), у видрукуваному композитором Джованні Франческо Анеріо зібранні діалогів «Teatro armonico spirituale» («Гармонійний духовний театр»), у назві книжки «Teatrum Ceremoniale» («Театр церемоній», Ляйпціг, 1719) Йоганна Крістіана Люніга, який дав детальний опис усіх церемоній європейських феодальних дворів; саме словом *театр* визначається й найпочесніше місце для публіки у французькому театрі — на сцені; слово «театр» вживається в описі урочистого аутодафе, влаштованого інквізицією 1680 року: «… трибунал, з'явившись перед обвинуваченими, щоб судити їх біля світлішого трону, на театрі, і зумівши привернути увагу до себе, щоб примусити боятися і шанувати себе, адже видовище це можна було порівняти з тим, яке постане у великий день загального страшного суду…»; Френсіс Бекон вказує на джерела забобонів, які ошукують мислення — idola tribus, idola specus, idola fori, *idola theatri* (ідоли роду, печери, ринку, театру); Кальвін для визначення всесвіту вживає словосполучення «Театр слави Божої» (так само й сучасний філософ Мішель Фуко вживає словосполучення «Theatrum Philosophicum» у назві своєї книги, на сторінках якої, зокрема, пише про «Театр Лейбніца», «Театр мислення» тощо); постійне приміщення для видовищ (Theatrum stabile), як свідчить запис у міській хроніці, було збудовано у Мюнхені 1732 року; 1779 року канатний танцюрист К'яріні виступав у Гамбурзі у закладі, який носив назву «Кнешке театр»; на початку XIX століття цирк у Парижі називався «Театром верхової їзди», а 1827 року Франконі відкрив у Парижі цирк під назвою «Theatre-Cirque Olimpique» («Театр-Цирк Олімпійський»); під час революції, у 1797–1802-х рр. у Парижі працювали видовищні заклади з дивовижними назвами — «Театр мистецтв» (отже, може бути й театр «немистецтв»?), «Театр національного цирку» (цирк? театр?), «Театр змагання», «Театр злагоди», «Ліричний театр» і «Ліричний театр Сен-Жерменського передмістя» (до питання про рід і вид мистецтва), «Міфологічний театр» (!), «Театр трубадурів», «Театр Воксхол», «Театр національних перемог», «Три театри кав'ярні Іон, Годе і Гільйома».

Була своя традиція вживання слова *театр* і в Україні: 1708 р. в Івана Максимовича фіксується термін *театрон* у перекладі «*Театру політичного*» (щоправда, тут термін уживається у нетеатральному значенні).

У XVIII ст. слово *театр* уживається, з одного боку, як таке, що нібито й не потребує пояснень, а з іншого — описується неначе відсторонено, як у Григоровича-Барського, коли він пише про венеційський театр: «По обою страну тоя вежі соділовають два театра, в твореніє діалогов і танцов на чпадах і прочіїх дійствій. Окрест іздалече устрояют палати, сиденія ради народа і лучшого ради виденія. Сим же тако устроєним, ізводять м'ясопродавці, повелінієм принципа, трьох іли чотирьох волов і великим мечем всім от первого до посліднего, пред всенародними очима отсіцають глави, аки би закалающе на уготовленіє пиршества запустного. Посліди творят танці і штуки по обою страну на оних театрах».

В українському шкільному театрі слово *theatrum* вживається у значенні *сцена*. У такому самому значенні цей термін трапляється у Василя Гоголя у п'єсі «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом»: «Театр представляет малороссийскую избу»; «становит обоих среди театра». Так само й у п'єсі «Любка, или Сватанье в с. Рихмах» у першій ремарці сказано: «Театр представляет улицу в деревне». Так само й «українська шутка-водевіль в одній дії» Дмитра Дмитренка «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» починається з ремарки «Театр представляє нутро української хати».

Суперечливий зміст слова *театр* у XIX ст. засвідчив, виступаючи на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, і Михайло Старицький: «В параграфе третьем высочайшего указа поставлено единственное ограничение для малорусских представлений, чтобы для них "не было устраиваемо специальних малорусских театров". Циркуляри же разъяснили, что под словом *театр* нужно понимать *спектакль*, а не здание…»

У Росії слово *театр* також вживається лише з XVIII ст. (раніше вживалися *комедія, потіха, позорище, бісівські* або *сатанинські ігри*, у церковній практиці — *дійство* (*scenicos ludos*); у народі, як і в країнах Західної Європи, вживалося *ігри, ігрища*; хоча сам театр побутує з 1702 року — спочатку як *театрум — сцена, смотрильные места, делательный двор* (так дяки називали театральне приміщення).

У 1742 р. механік Йоганн Зигмунд показував у Москві виставу, в тексті оголошення якої було сказано: «Інвентатор буде пред'являти театр в лиці і перспективі або натуральне показування світла, чого тут ще ніколи не бачили. Це особливо полягає в мудрих перспективних машинах, через які небо і Земля <…> також і зірки, Повітря і Вода, гори, ліси, міста і замки, гавані, корабельні ходи і з них стрілянина».

У XVIII ст., на хвилі *театроманії*, театр став об'єктом поклоніння, що також свідчить про нову роль театру або про початок усвідомлення його як нової соціальної інституції і самостійного виду мистецтва. Щоправда, як це часто буває в історії, *інстинкт театру* пробуджується набагато раніше, ніж відбувається його усвідомлення і реєстрація у слові.

В естетичному значенні, як вид мистецтва, театр відсутній ще навіть у Гегеля, який сприймає видовище лише способом втілення *драматичної поезії*, своєрід-

ним приладом для відтворення драматичної літератури (щоправда, говорячи поряд із цим про «зовнішнє виконання драматичного твору мистецтва», Гегель торкається питання акторського мистецтва і засобів сцени).

1819 р. в опері малоросійській «Наталка Полтавка» І. Котляревський вустами Петра дає відповідь на питання Виборного «а що се таке театр, город чи містечко?»: «Ні, се не город і не містечко, а в городі вистроєний великий будинок. Туди ввечері з'їжджаються пани і сходяться всякі люди, хто заплатити зможе, і дивляться на комедію <…> Се таке диво — як побачиш раз, то і вдруге схочеться». Нарешті у Німеччині 1840-х рр., після того як Е. Деврієнт дав перший нарис еволюції сценічного мистецтва, перед театралами постала проблема роз'єднання драми і театру. Однак і досі «слово *театр*, — пише Пітер Брук, — містить кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні чіткої мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п'ятого — розваги».

У книзі «Секретів нема» Брук продовжує думку: «Поняття *театр* вельми туманне — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, у той час, як інша має на увазі інше. Це те ж саме, що говорити про життя. Слово "життя" надто об'ємне, щоб відобразити ним якийсь конкретний сенс. Театр — це не будівля, не тексти, не актори, не стилі і форми. Суть театру — у загадці, що має назву *достеменна мить*».

За Законом України «Про театри і театральну справу» (Відомості Верховної Ради, 2005, № 26, ст. 350; Із змінами, внесеними згідно із Законом № 3421-IV (3421–15) від 09.02.2006, ВВР, 2006, № 22, ст. 199), «Театр — заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва». ► МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ

ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ — у XVI–XVIII ст. — театр доби (нео)класицизму, орієнтований на пропаганду абсолютизму; цей театр називається також *(нео)класичним, (псевдо)класичним, театром класицизму* через те, що наслідує античність.

Абсолютизм як форма державного правління, за якої верховна влада не обмежується конституцією (позаяк походження її, як і влади римських імператорів, вважається божественним), постав у XVI столітті. Нова форма правління спровокувала появу низки паратеатральних заходів — парадних монарших портретів, придворних церемоній (серед них — одягання, гоління, роздягання, споживання їжі тощо), у яких суверен, уособлюючи державу й історію, поступово почав «витісняти» Бога Небесного.

Інсценізуючи найголовніші події державного і політичного життя, монарх тим самим сакралізував власну особу. Зазвичай ці видовища приурочувалися до релігійних свят та інших подій, у центрі яких опинявся намісник Бога на зем-

лі (народження принців і принцес, відвідування королем або королевою храмів, одужання представників влади, заснування й відкриття монастирів або церков, перенесення реліквій, військові перемоги, відкриття шкіл, прийоми послів і т. ін.).

Найбільшого значення у цих видовищах надавалося головній сакральній події у житті держави — *помазанню на владу* й *коронації*, історія яких веде відлік від миропомазання короля Пипіна, здійсненого святим Боніфацієм і продубльованого 754 р. в Сен-Дені рукою Папи Стефана II.

Відтак поширюються різноманітні урочисті процесії, *entrees* — виходи шляхетних осіб у супроводі пишного почту з нагоди якоїсь події, апофеози й тріумфи, що знаменували завершення дипломатичних місій і воєнних кампаній тощо.

Причому саме *ексцеси споживання* під час цих *бенкетів* для усіх органів чуттів мусили підтвердити *достеменність* правителя.

«Християнський монарх, — писав Сергій Аверинцев, — повинен був відчувати себе *cristomimoios* — мімом, представником, виконавцем ролі Христа». Жорж Дюбі висловлюється ще категоричніше: вони мали себе не за мімів, «королі також мали себе за Христа». І тому, спираючись на обряд інавгурації (від лат. *inauguratio* — початок), відомий ще у Давньому Римі, а потім запозичений папами, почали влаштовувати *коронації* (лат. *consecratio, inauguratio, coronatio*) — пишні обряди самообожнення.

Здійснюючи ці урочистості, піддані демонстрували свою *відданість* королю і намагалися вселити народові повагу до величі буржуа-патриціїв, які підтримували королівську владу. Враховуючи пропагандистське значення видовищ, на їхнє влаштування витрачалися величезні кошти, щоб засліплювати народ блиском і пишнотою, звівши над панівним класом ореол величі.

Основними атракціонами цього паратеатру були дівчата з розпущеним волоссям (вони уособлювали Справедливість, Правду, Мир і Милосердя, співали пісні, що прославляли короля) або просто дуже гарні дівчата (у вигляді сирен або зовсім оголені; співаючи світські мотети й пастуші пісні, вони плавали у басейні фонтану тощо). «Жодний урочистий в′їзд монаршої особи, — пише Гейзінга, — не обходився без видовищ, без *personnages*, без оголених богинь або німф, яких 1520 року спостерігав Дюрер під час в′їзду Карла V в Антверпен».

Такі видовища влаштовували на дерев′яних помостах у спеціально відведених місцях, а то й у воді (так, під час в′їзду Філіпа Доброго в Гент 1457 р. поблизу мосту плескалися сирени «зовсім голі з розпущеним волоссям, як їх зазвичай малюють»).

Видовища з оголеною натурою влаштовувалися майже до кінця XVI ст.: у Ренні під час в′їзду герцога Бретонського можна було бачити оголених Цереру й Вакха (1532); Вільгельма Оранського під час його вступу у Брюссель пригощали видовищем оголеної Андромеди (1578).

Зазвичай повії зображували найпоширеніший, за словами Гейзінги, сюжет про *суд Паріса*, в якому роль Паріса виконував сам винуватець урочистостей, і «ніщо

так не подобалося глядачам, як це видовище», — писав літописець; або, як повідомляє інший документ, було також «троє дуже гарних, абсолютно оголених дівчат, які удавали сирен; і всі милувалися їхніми грудьми, дивитися на які було дуже приємно, і згадували про невеличкі музичні п'єси й пасторалі».

Влаштовувалися також інші видовища:

— *битви і полювання* (битва воїнів з величезним драконом; битва дикунів біля фонтану; битва кентаврів; бій воїнів з левицею й драконом; бій лицарів-християн із сарацинами; пантоміма облоги фортеці, під час штурму якої вороги-англійці зазнали поразки; турніри; сцени полювання із собаками; дикі чоловіки й жінки билися між собою, а поруч із ними стояло троє оголених гарних дівчат-сирен, які декламували вірші, присвячені королю);

— *монстри* (дерев'яна й розфарбована голова змія випльовувала юнаків разом з величезним полум'ям);

— *архітектурні споруди* (дерев'яне місто подібне до справжнього, з будинками, баштами й потішними замками, що були атаковані за допомогою машин для облоги військом, від якого відбивалися захисники, стріляючи ракетами);

— *природні атракціони* (зоряне небо з ангелами, опускання хмар, з яких співаючи виходив ангел у супроводі музикантів; гора, з якої вибігали куріпки, зайці, кролики, кнури, леви, вилітали голуби й орли);

— *кулінарні видовища* (запечені пироги у формі кораблів, замків, фортець, садів та ін., з яких вистрибували карлики й карлиці, музиканти й танцюристи);

— *«живі картини»* на біблійні сюжети (Рай із зображенням Св. Трійці; фігури святих з пальмовим гіллям у руках; Бог-Батько в оточенні серафимів);

— *польоти* (ангелів, які вдягали на голову королеви корону, супроводжуючи дію співом);

— *фонтани* (із солодких вин, молока й соку, які міг пити кожний; у басейні фонтану плавали сирени; з наближенням короля до живої картини з фонтану починало текти вино, а музиканти-ангели співали й грали на інструментах);

— *пантоміми й балети* на античні сюжети (Орфей, Венера, Паріс, Язон).

Потреба в організації цих маніфестацій влади висуває при європейських дворах, починаючи з XV ст., низку посад *режисерів* для організації урочистостей: *autor de comedias* (ісп. *творець вистави*); *capocomica* або *capocomico* (італ. керівник коміків); *festaiolo* (від ісп. *fiesta* — свято; мандрівні постановники святкових урочистостей); *grand divertisseur* (фр. завідувач королівськими розвагами); *lord chamberlain* (англ. лорд-камергер); *master of the revels* (англ. розпорядник розваг); *кондитери* (назва походить, ймовірно від лат. *conditor, conditoris* — засновник, творець, автор, будівничий; серед кондитерів чи не найбільшої популярності набув *режисер трапез* Франсуа Ватель); *обер-феєрверкери* та ін.

«Сама історія, — пише Жорж Дюбі, — перетворюється на низку свят», які, у свою чергу, — утворюють гроно нових видовищних форм і жанрів. З плином часу *істо-*

рія забувається, однак жанри і навіть види мистецтва — залишаються. Так сталося і з театром. Адже саме завдяки цим паратеатрам — політичному («входження володаря в місто») й церковному (містерія), — на думку багатьох дослідників, — народилася опера, отже, й *світський театр* — саме театр класицизму.

На відміну від християнської релігії *релігія абсолютизму* не мала розгорнутої міфології, що й ускладнювало процес творення нового сюжету, а отже, й образу влади. Перед владою стояло завдання унаочнення у видовищах біографій і легенд, шляхетних предків тощо (звідки й основна ідея Ренесансу — відродження античності, слави предків; адже відроджувалася не просто античність, а саме Рим). Відтак домінуючим жанром у творчості «правильних» драматургів стає *трагедія а l'antique* (близько чверті французьких трагедій, написаних у період з 1548 до 1610 року).

Таким чином, абсолютистський культ, інколи у шатах християнського віровчення, починає поглинати і витісняти культ християнський; дістає поширення жанр «християнської трагедії» (напівсвітський замінник містерії).

Так постає, за словами Т. Моммзена, *містерія Пале-Рояля*.

Табель про придворні ранги визначає значення особи, а церемоніал реалізує придворний табель у дії (для чого й створюється особливий чин — церемоніймейстер). Церемоніал, у свою чергу, постійно удосконалюючись, оздоблюється мистецькими елементами: церемоніальною музикою, непобутовою умовною пластикою, костюмами, аксесуарами тощо; усіма засобами підкреслюються вишуканість, помпезність, пишність і винятковість святкового, відмінного від буденного, життя еліти, що й переноситься згодом на сцену. Таким чином, і умовно *світські* видовища абсолютизму окреслюються як видовища, що культивують розкіш і дозвілля, адже й сам *світський простір* — це простір, який визначається розкішшю, а час — дозвіллям. Але не будь-яка розкіш і не будь-яке дозвілля ставали видовищами, а саме вишукане дозвілля, що його може дозволити собі лише помазаник Божий — абсолютний монарх.

Щодо загальної характеристики видовищ доби, то, як писав Юрген Габермас, «урочистості у стилі бароко, на противагу світським святкуванням Середньовіччя, не кажучи вже про Відродження, відкритості у буквальному значенні позбулися. Турніри, танець і театр з прилюдних місць повертаються у виплекані парки, з вулиць — за колони замків».

Така *приватизація* жанрів цілком логічно випливала із завдань творення нової придворної містерії. Адже, за спостереженням Вальтера Беньяміна, «барочний літератор відчував себе повністю прив'язаним до ідеалу абсолютистського державного устрою», головним ідеологом якого у Франції був кардинал Ришельє, який і став одним з фундаторів нового театру — театру псевдокласичного зразка.

Цей театр народився 14 січня 1641 р., коли трагедією на біблійний сюжет «Маріям» кардинала Жана Армана дю Плессі де Ришельє було відкрито театр «Пале кар-

диналь». Твір, оприлюднений за підписом письменника Демаре де Сен-Сорлена, прозоро натякав на стосунки королеви Анни Австрійської з її коханцем герцогом Бекінгемом. Невдовзі завдяки впливові Ришельє подібні видовища «з ключем» і натяками на відомі обставини стали традиційними у французькому театрі.

У річищі цієї ж традиції здійснювалися й вистави під патронатом мадам Франсуази де Ментенон, завдяки клопотанню якої 1686 р. в містечку Сен-Луї Сен-Сір, що поблизу Парижа, створено перший у Європі Інститут шляхетних дівчат, якому судилося стати взірцем для створення подібних закладів у багатьох країнах світу.

Контроль за першим набором вихованок узяв на себе особисто Людовик XIV, який спирався на допомогу знавця генеалогії французької знаті — пана Озьє. Відібрані ним двісті п'ятдесят дівчат мали за собою не менше чотирьох колін дворянства і були доньками, племінницями або сиротами військових, які загинули чи були поранені у боях. Приймали дівчаток віком від семи до дванадцяти років і виховували в Інституті до двадцяти років на повному утриманні держави. Їх поділили на чотири «класи-сім'ї», на чолі яких стояла *матір* — настоятелька. Освіта, яку планувалося їм дати, передбачала вивчення Катехизиса (книги, що містить стислий виклад християнського віровчення), французької й латинської мови, міфології, моралі, малювання, танців, співів, музики, шиття, плетіння, вишивання, економіки домашнього господарювання тощо.

Саме для вихованок Інституту, на прохання мадам де Ментенон, Жан Расін і написав «поетичний твір, який можна декламувати або співати», біблійну трагедію «Естер» (сучасники називали цей твір оперою), прем'єра якої відбулася в січні 1689 року. Намагаючись, як він писав у Передмові, «об'єднати, неначе у грецьких трагедіях, хор і спів з дією, а співати хвалу справжньому богові доручити тій частині хору, що у язичників прославляла їх фальшиві божества» і при цьому «уникнути змішування мирського і священного», Расін, однак, не зміг бути послідовним.

Трагедію розпочинала алегорична фігура Благочестя — та сама, зображення якої можна було бачити на зворотному боці пам'ятної медалі, викарбуваної на честь заснування Сен-Сирського пансіону. На лицьовому боці був зображений сам Людовик XIV.

Так само невипадковим було й те, що Расін вивів на сцену героїню, яка волею провидіння потрапила на ложе до царя, але спрямувала його зусилля не на любовні втіхи, а на мудрі й праведні вчинки. «Естер, — писав Расін, — являє урок любові до Бога й зречення світу серед мирської суєти». Ця формула цілком влаштовувала замовницю — пані де Ментенон, яка вдавала із себе нову Естер. Однак після кількох вистав вона вирішила, що юним акторкам (які виконували й чоловічі ролі) голови можуть запаморочитися від успіху, а тому театральне виховання замінили релігійним.

Прикметну характеристику цього твору залишила сучасниця Расіна, пані де Лафайєт, яка писала: «Пані де Ментенон, прагнучи розважити своїх вихованок і ко-

роля, звернулася до Расіна, найкращого поета Франції. Вона попросила його написати п'єсу на сюжет зі Святого Письма; адже нині при дворі, неначе на тому світі, єдина умова порятунку — побожність. Расін обрав історію Естері й Артаксеркса і написав текст, який було покладено на музику… Вийшов чарівний дивертисмент для юних вихованок пані де Ментенон. У п'єсі можна було відчути натяк на падіння пані де Монтеспан і піднесення пані де Ментенон. Відмінність полягала в тому, що Естер була трохи молодшою і не така ханжа…»

Наступна спроба Расіна у біблійному жанрі — трагедія «Гофолія» («Athalie», 1691) — також була призначена для виконання вихованками пані де Ментенон. Невдовзі після першого показу закритої вистави (сучасники називають цей показ *репетицією*) твір був заборонений Людовиком XIV і лише після його смерті був виконаний трупою «Comédie Francaise».

Але короновані особи не лише переглядали у створеному ними театрі вистави, а й виконували у них головні ролі. Так, 1581 р. за державним замовленням королеви Катерини Медичі здійснено показ «Комедійного балету королеви» («Ballet comique de la Reine») — «Цирцея».

Видовище було показано в одній із зал палацу і тривало з половини одинадцятої вечора до половини четвертої ранку, а участь у ньому брали найшляхетніші придворні й сама королева, якій на той час виповнилося шістдесят два роки (вона виступала в ролі однієї з наяд). На думку деяких дослідників, це був перший в історії балетний спектакль.

Людовик XIII (1610–1643), французький король, який найбільше прославився саме тим, що напрочуд гарно виконував гротескні партії у придворних виставах, зображуючи вуличну торгівку, музиканта котячого оркестру, солдата-п'яницю тощо, 1636 р. здійснив показ власного балету — *Мерлезонский балет*.

23 лютого 1653 р., на честь розгрому Фронди і повернення Мазаріні, на сцені Бурбонського палацу показано «Королівський балет ночі». Збільшуючись від епізоду до епізоду, в цьому балеті поступово виростала і ставала центром видовища фігура короля — Людовика XIV, який з'являвся в образі Сонця (звідси й прізвисько — «Король-сонце»). Це був дебют короля у балеті. 1661 року Людовик XIV танцював у «Балеті Кассандри» — з точки зору короля і придворних, цілком успішно, і тому упродовж двадцяти років продовжував присвячувати своє дозвілля високому мистецтву, беручи участь у балеті й виступаючи в ролях Аполлона, Нептуна та інших богів. Балети, поряд з балами, концертами, турнірами та іншими вишуканими розвагами, супроводжували монарха навіть у бойових походах. Особливе місце серед цих забав відводилося бенкетам, тобто демонстрації урочистої пиятики, орнаментованої символічними елементами і принагідними виступами митців, на що тоді поширилася мода при королівських дворах.

Захоплення короля мистецтвами незабаром стало причиною створення Королівської Академії танцю й інших закладів культури.

Яскравим прикладом *придворного паратеатру* стали видовища, що створювали підлеглі Людовика XIV. Так, кардинал Мазаріні, опікуючись мистецтвами, реалізував ряд оперних проектів. Намагався не відставати від нього і Ніколя Фуке (хабарник, злодій за покликанням і суперінтендант фінансів за посадою).

Втративши після смерті кардинала Ришельє всемогутню підтримку і відчувши наближення кінця кар'єри, Фуке вирішив завоювати милість «Короля-сонця» Людовика XIV і його нової фаворитки, влаштувавши в своєму замку Во-ле-Віконт свято на честь монарха. Засліпивши юного ще правителя розкішними забавами, Фуке сподівався повернути його прихильність. З цієї метою він зібрав найкращих шоуменів з усієї Франції: майстер феєрверків Джакомо Тореллі, маляр Шарль Лебрен і ще ціла купа королівських блазнів. У паркові водоймища були запущені гондоли, в гаях сховані скрипалі, флейтисти і гобоїсти, дріади, наяди та інші міфологічні істоти жіночої статі у напівпрозорому вбранні.

Замовлення на термінове (лише за два тижні!) написання комедії отримав королівський комедіант Жан-Батист Мольєр. У підготовці свята взяв участь навіть легендарний «режисер трапез» Франсуа Ватель, самознищення якого стало взірцем самурайського ритуалу, спрямованого на оспівування абсолютизму (дізнавшись, що на святковий бенкет, який влаштовував його хазяїн, великий принц Конде, можуть привезти запізно рибу, він вирішив, що це заплямує його рід, а тому гріх цей можна спокутувати лише власною смертю — він проколов себе шпагою; але його побоювання не підтвердилися — рибу донесли вчасно).

У призначений день — 17 серпня 1661 року — на яскраво освітленому майданчику в парку зіграли нову комедію Мольєра. Перед початком видовища напівоголена Мадлена Бежар виголосила написаний Поліссоном, поетом-секретарем пана Фуке, пролог: «Щоб володаря побачити, чия слава сяє понад усе, до вас, смертні, я вийшла із печери…» З-за дерев з'явилися наяди, дріади, фавни й сатири, почалося видовище, що складалося з епізодів, які можна було доповнювати або скорочувати за бажанням замовника.

Вистава розповідала про маркіза, який намагався дістатися до своєї красуні (ла Вальєр), але йому заважали надокучливі знайомі. Король — задоволений, однак після вистави, поздоровляючи Мольєра, вказує на Шарля Антуана Максиміліана де Бельфор'є маркіза де Сокура і говорить: «Ось дивак, якого Ви ще не вивели на сцену!» Невідомо, що відповів Мольєр, однак у наступній редакції п'єси з'явився новий персонаж — Дорант. А після вистави на короля разом з почтом чекало сто п'ятдесят столів, тридцять буфетів, слуги, свічки, парки, сади, феєрверки, музика, комедія, балет — все, що, на думку Фуке, мусило повернути йому прихильність Людовика. І ще — кожному гостеві дарували по туго набитому гаманцю із золотими.

Усе було гарно, однак за двадцять днів по завершенні свята суперінтенданта фінансів Ніколя Фуке заарештував капітан королівських мушкетерів Д'Артаньян і, за наказом короля, його було ув'язнено. Після тривалого судового процесу

Фуке було засуджено, з конфіскацією майна, зокрема й замку Во-ле-Віконт, який так сподобався Людовикові. Подейкували, що справжньою причиною падіння Фуке були не отримувані ним хабарі, а інший злочин: у його документах виявлено чималий реєстр усіх красунь, над якими він одержав перемогу, і почесне місце в ньому було відведене сором'язливій Луїзі. Крім того, він похвалявся портретом Лавальєр у вбранні Діани. Який би чоловік не розгнівався на місці короля?! Однак, як справедливо зауважив Жорж Ленотр, «цим святом ознаменовано народження нового мистецтва і поява на світовій сцені Людовика XIV».

Цього ж року для подальшого розвитку системи придворних видовищ у Парижі, у палаці Тюїльрі, під керівництвом і за кресленнями італійця Вігаріні було збудовано велику «Залу театральних машин», призначену для показу балетів і комедій, які хотів бачити Людовик XIV. «Саме тут на постановках балетних вистав, — пише історик французького театру О. Хамаза, — й формується феноменальний ігровий простір бароко, можливості якого необмежені. Вирішальним чинником, який конституює ілюзорний світ драматичного балету, стає мінливість, що набуває тотального і самоцінного характеру. Просторове середовище організується лише за допомогою динамічних елементів. Головна вимога до лібрето — виправдати постійну зміну *картин* і зміну облич численних персонажів. Внаслідок магічних маніпуляцій час прискорюється, зупиняється, повертається назад, простір то стискується, то розширюється, а предметний світ виявляє свою облудну природу. Стрижнем образної системи драматичного балету стає символ тотальної мінливості — чарівник (чарівниця)».

Саме в цьому просторі й народжується формальний нащадок середньовічної містерії — *opera-seria* (костюмований концерт), про сюжети якої красномовно свідчать назви творів: «Оттон», «Коронування Дарія», «Філіпп, король Македонії», «Кунегонда», «Семіраміда» та ін.

«Нашій епосі, — коментує Ромен Роллан подібні видовища, — <…> важко збагнути розміри музичного божевілля у той час, коли могутній вплив нового поєднувався з нездоланним впливом музики, що причаровувала слухачів. Папа римський (Климент IX) пише опери і адресує свої сонети співачкам. Кардинали — автори лібрето або постановники опер (Монсиньйор Корсіні, кардинали Барберіні, Роспільйозі, Боргезе, Памфілі, Мазаріні, кардинал Колон, кардинал Кіджі та інші кардинали, а також абат Помпео Скарлатті). Ченці дають вистави (спектаклі влаштовувались у монастирі "ченців-санітарів" з 1636 року, у Германській та Римських колегіях, у єзуїтів, у папському палаці і т. ін.; 1669 р. у постановці однієї з опер брало участь двадцять шість кардиналів»).

Епічний характер видовищ абсолютизму висунув вимоги до композиції твору, котрі спиралася на принципи *серіалу* або *монтажу атракціонів*. Адже саме у XVII ст., у процесі становлення містерії абсолютизму та її відмежування від вуличних форм театру, постала низка мистецьких форм, які ґрунтувалися на принципі

тріумфального *нанизування епізодів*: *концерт, «Concerto Grosso», паради, комедії з варіаціями* (*Comedia e tiroir*), *комедії прислів'їв, арлекінади* (arlequnade), *пастіччо* (*pasticcio* — опера, музика до якої запозичена з раніше написаних опер), ревю («Revue des Théatres»), *бардита* — тріскуча німецька націонал-патріотична драма другої половини XVIII століття, що її створив Ф. Клопшток і розвинули Г. Кляйст, Х. Граббе і Р. Вагнер; на цьому самому композиційному принципі побудовано й *середньовічну містерію*; Михайло Бахтін наводить приклади характерних для містерій парадно-монументальних номінацій — огляду і показу збройних сил, що мусили б імпонувати глядачеві: так, у «Містерії Старого Заповіту» XV ст. офіцери Навуходоносора, під час огляду перелічуючи озброєння, називають сорок три види зброї; у містерії «Мучеництво святого Кантена» кінця XV ст. начальник римського війська наводить дієслова, що виражають тілесні покарання (їх спалять на вогнищі, понівечать, четвертують, розірвуть на частини тощо); такими самими номінаціями, доводить Вальтер Беньямін, характеризується й *бароковий театр*.

Головна причина використання такого композиційного принципу — суперечливе сприйняття основного сюжету абсолютистського міфу. Митцям кортіло показати небувалі подвиги своїх заможних повелителів, проте подвигів — не було. Звідси — помпезна риторика, голослівність ілюстрації і тяжіння до статичних епізодів на кшталт карнавального принципу *Reihenspiel* (гра номер за номером) — нанизування атракціонів.

Театр XVIII ст. називають *театром доби Просвітництва*. Проте, зауважував С. Мокульський, «далеко не увесь театр XVIII століття перебував у руках передових елементів. Навпаки <…> улюбленими жанрами театру рококо були грайливі світські комедії, галантні пасторалі, балети-феєрії». Не дивно, що саме в цьому театрі й відбулася остаточна «перемога *громадянина* над *людиною*», що, за словами С. Мокульського, й стало основною темою трагічного театру доби Просвітництва.

У театрі цього часу, зауважує М. Одеський, специфічний характер мали навіть інсценівки агіографічних і любовно-авантюрних творів, наділені, зазвичай, додатковим приватно-панегіричним змістом, адже приурочувалися вони до державних подій, іменин знатних осіб тощо. «Союз абсолютизму і театру, — робить висновок дослідник, — слід оцінювати як культурологічно закономірний. Справа, звісно, не в бажанні урізноманітнювати розваги. Абсолютна монархія і драма опинилися в соціальній "зв'язці". Монархія в ту пору вирішувала завдання побудови суспільства, де замість релігійних цінностей стверджуються цінності державні».

Театр класицизму, за словами С. Мокульського, «має виразний політичний зміст; в його основу покладено прославлення і боротьбу з егоїстичними пристрастями і проповідь самовідречення як найвищого виразу героїзму», а «основною трагічною колізією є зіткнення між особистим почуттям і обов'язком. Будучи стилем абсолютної монархії, що була завершеним типом станової держави, класицизм характеризується застосуванням станового принципу до різноманіт-

них жанрів <…> "Кумедні міщани і нещасні королі — ось весь можливий у нас театр", — писав <…> Бомарше».

Лесь Курбас влучно характеризував театр цієї доби як типовий театр впливу: «… псевдокласика XVII століття у Франції — <…> цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати й утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були, власне, придворними маркізами і графами короля Людовика. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів панівного класу, був театром впливу і нічим інакшим <…> Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва». Подібну думку, висловлював і Вольтер, коли писав, що французький театр «незмінно залишається школою галантності і кокетства, в яких немає нічого трагічного».

У такому самому дусі висловлювався й В. Бєлінський: «Історія драматичної поезії у Франції, — писав він, — має відношення до історії костюма, мод і громадських звичаїв, але з історією мистецтва нічого спільного не має».

«Театр нового часу, — писав О. Гвоздєв, — виріс серед культури придворного аристократичного суспільства італійського Ренесансу. Як компактний організм театр почав формуватися в епоху (XVI ст.), коли образотворчі мистецтва досягли вже розквіту і пустили глибоке коріння, визначаючи собою естетичні потреби освічених кіл, які групувалося навколо двору. Театр постав як частина свят Ренесансу, передусім як частина "свята для очей" <…> Цей італійський театр сценічної картинності підкорив своєму впливові усю Західну Європу. Він переміг протягом століть іншу театральну систему, що конкурувала з ним, а саме: систему, яка виросла з середньовічного ярмаркового балагана».

Зазвичай абсолютистську модель театру іменують театром королівським і магнатським, а сам театральний простір, у якому здійснювалися постановки абсолютистських видовищ, диференціюється (зокрема, у Польщі) як театр закритого приміщення і театр просто неба. Серед закритих типів театральних сцен, у свою чергу, переважали *платформи-theatrum'и* і сцени у формі тріумфальних арок (*porta triumphalis*), а серед сцен просто неба — *театр провізоричний* (тимчасові майданчики у парках і на міських майданах, зведені у зв'язку з якоюсь нагодою), *театр постійний* (влаштовувався у парках на кшталт античних театрів) і *зелений театр* (зводився з рослин, де куліси вмонтовувалися у зелені насадження).

Наприкінці XVIII ст. дістає поширення *інтимніший* різновид придворного театру просто неба — під парковими деревами, над струмками тощо. Втім, *інтимність* була доволі своєрідною, адже *естетичні вишуканості* реалізувалася в оточенні гарнізонних мушкетерів, які у парадній формі охороняли ложі.

Розвиваючись на основі абсолютистської ідеології, цей театр намагався створити культ держави, що й обумовило переважання на його сцені помпезних видовищ на кшталт тріумфів і апофеозів, а у драматургії — *героїко-патріотичної трагедії* (П. Корнель, Ж. Расін).

У цілому естетика класицизму спиралася на доволі тенденційно тлумачену «Поетику» Аристотеля. Дотримуючись суворого поділу на жанри (власне, лише на два жанри — трагедію й комедію), естетика класицизму вимагала дотримання закону трьох єдностей (дії, часу і місця), цілісної композиції і монолітної характеристики героїв, у трагедії — піднесеної поетичної мови, визначеного віршованого розміру (александрійський вірш) та ін. Найповніше ці вимоги були обґрунтовані у теоретичній поемі Буало «Поетичне мистецтво» (1674), щоправда, оскільки театр ще не посів самостійного місця в тодішній системі мистецтв, головна увага приділяється лише *драматичній поезії*, а не театрові.

У музичному театрі стиль дістав вияв на сцені «Королівської академії музики», що її очолював з 1672 р. композитор, режисер і балетмейстер Ж.-Б. Люллі.

У Німеччині принципи класицистського театру першою почала стверджувати Кароліна Нейбер, яка здійснила реформу німецького театру — передусім у сфері репертуару, який раніше спирався переважно на «головні і державні дійства» і буфонади. Ця реформа стосувалася передусім жорсткого розмежування жанрів (комедії й трагедії), відмови від акторської імпровізації і впровадження александрійського вірша замість невпорядкованого чергування прози й віршів. Нейбер внесла також істотні зміни організаційного характеру у діяльність своєї трупи. Так, вона домагалася максимальної точності і пунктуальності на репетиціях і на виставах, вимагала заучування ролей і знання літературного тексту ролі (що не було звичним для тодішнього німецького театру), боролася з богемними звичками, укоріненими в побуті мандрівних комедіантів, насаджувала принципи патріархальної моралі бюргерської сім'ї і хазяйновитості. Незаміжні актриси жили в неї вдома, неначе прийомні доньки, неодруженим акторам вона надавала безкоштовне харчування в себе вдома, щоб відвернути їх від трактирів. Крім того, в її трупі було впроваджено своєрідну трудову повинність: актори зобов'язані були, крім основної роботи, виконувати інші обов'язки — вони шили костюми, розписували декорації, переписували ролі, вели конторські книги. На думку С. Мокульського, усі ці заходи сприяли перетворенню трупи у «міцний, дружній акторський колектив, глибоко відданий своїй директрисі», однак за цим «інтернатом» можна побачити й інший аспект.

Нейбер привчала акторів і глядачів до ритмізованої декламації на французький лад — з одноманітними модуляціями, плавною і стриманою напівбалетною жестикуляцією у дусі придворного етикету. Техніка руху мала балетний характер, актори стояли, спираючись на одну ногу в одній з п'яти балетних позицій, здійснюючи хвилеподібні рухи руками — *пор-де-бра* (*port-de-bras*).

Костюми були також традиційними для французького класицистського театру — це були умовні «римські» костюми у чоловіків і плаття з криноліном у жінок. Однак 1741 року у виставі «Катон, що помирає» Нейбер здійснила невдалу спробу використання історичного костюма і випустила на сцену акторів у етнографічно достовірних римських костюмах (без перук і модних капелюхів і в трико тілесного кольору), що викликало сміх у глядачів.

Діяльність Нейбер дістала назву *ляйпцігської школи* акторського мистецтва, що проіснувала недовго, адже її безпосередні учні (Шенеман, Кох, Екгоф, Аккерман) прагнули подолати традицію класицистського театру.

Найповніше особливості режисури німецького класицизму втілив у своїй творчості Й. В. Гете, режисерські відносини якого з театром починаються з 7 травня 1791 року, коли його комедією «Мисливці» відкрився керований ним же придворний Ваймарський театр (на посаді директора театру він працював до 1817 р.). В «Анналах» цього ж року Гете писав: «Аби не відірватися від поезії й мистецтва, я із задоволенням взяв на себе керівництво придворним [Ваймарським] театром». Свої обов'язки Гете виконував безоплатно, проте в угоді зазначалося: «Таємний радник фон Гете забезпечує артистичне керівництво виставами одноосібно і на основі необмежених повноважень». І далі, у спеціальному додатку, Гете пояснював: «Під *артистичним керівництвом* слід розуміти: читання й оцінку п'єс; затвердження п'єс до постановки; редагування, скорочення, переробку окремих місць; розподіл ролей; застольні репетиції; у разі необхідності — індивідуальні репетиції; відвідування сценічних репетицій, особливо ж генеральних; затвердження оформлення, костюмів і реквізиту; виготовлення нових декорацій до постановки; а також усе інше, що може прикрасити постановку п'єси».

За час керівництва Гете у Ваймарському театрі було виставлено 118 п'єс Іффланда і Коцебу і лише 37 п'єс Гете й Шиллера. На посаді мистецького керівника Гете прославився не лише завдяки вишуканому вирішенню мистецьких завдань, а й завдяки новаторству на ниві *методології*. Він міг відлупцювати актрису залізною палицею, взяти під домашній арешт (вимагаючи, щоб вона оплатила вартість охорони), категорично виступав проти одруження акторів й актрис (Гете вважав, що публіка хоче отримувати не лише естетичну, а й емоційну насолоду; тому, на його думку, «незаймана дівчина чи юнак викликають у публіки особливі почуття, їхня гра впливає на серця й розум інакше, ніж гра акторів, про яких все відомо»). Отож, омріяним взірцем театральної трупи Гете можна вважати товариство євнухів і черниць (лише у 1809 році актори придворного Ваймарського театру, керованого Гете, добилися від герцога дозволу самостійно вирішувати питання про шлюб). Щодо принципів театрального мистецтва, одним з найголовніших серед них Гете вважав такий: сцена має «наочно показати глядачеві неначе живий, пластичний твір». 1802 року у статті «Ваймарський придворний театр» він писав: «Невпинним прагненням акторів Ваймарського театру було по-

новлення у правах … ритмічної декламації <…> Повороти змісту давали підставу для *живих картин*». Для режисури Гете, як і для його творчості в цілому, було характерне захоплення античністю.

Виконавська манера в театрі класицизму відзначалася передусім наспівною піднесеною декламацією, що характеризувалася ритмічними наголосами, підкресленням рими тощо.

Узгоджувалися з декламацією й вимоги до пластики актора — кожному тонові відповідав певний рух, запозичений з балету. Однак жестикуляція дозволялася акторові лише доти, доки він декламував; коли ж він замовкав, він мав завмерти у картинній позі, тобто спілкування партнерів на сцені не передбачалося.

Музичний театр, який у XVIII ст. найпослідовніше виявив принципи класицизму, виробив систему правил мізансценування, що впливала і на драматичний театр. Пластика виконавців, у свою чергу, визначалася придворним етикетом, тематикою *серйозної* опери і ранговим принципом. Приміром, в італійському музичному театрі виконавці, стоячи у четвертій балетній позиції, ледь відкинувшись назад і піднявши голову, шикувалися уздовж рампи на трьох планах сцени: перші «сюжети» — лінією на першому плані, другорядні персонажі — на другому, а хор — на третьому. У правій частині сцени, що вважалася нерухомою, розміщувалися персонажі вищого рангу, з лівої частини сцени — динамічної — виходили або ж вибігали персонажі нижчого рангу. Король завжди стояв праворуч, а підлеглі — ліворуч; так само дама та її кавалер; так само розташовувалися й оркестранти в оркестровій ямі: праворуч — скрипки і дерев'яні інструменти, що зазвичай супроводжували спів головних ліричних персонажів, а ліворуч — духові й ударні інструменти. Арії виконувалися обличчям до глядачів, не звертаючи уваги на партнера, який застигав у «живій картині».

Однією з ключових категорій естетики класицизму вважався гарний смак, оголошений верховним суддею. Гарний смак, у свою чергу, спирався на чесноти придворного і «Поетику» Аристотеля. ► СМАК, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР АБСОЛЮТНИЙ (англ. *absolute stage*) — поняття, що його впровадив О. Шлеммер (*театр художника*) під впливом ідей Гордона Крега (*надмаріонетка*) — ідеальний театр, в якому відсутня *одухотворена людина*. ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР АБСТРАКТНИЙ (англ. *abstract theatre*) — один із синонімів *неміметичного театру*, що не орієнтується на створення ілюзії життя. Альфред Жаррі вважав, що вперше абстрактний театр створив Моріс Метерлінк. У цілому ідея *абстрактного театру* була охоче сприйнята багатьма діячами *авангардового театру*. Так, Ф.-Т. Марінетті видрукував маніфест «Антипсихологічний, абстрактний театр чистих елементів і театр відчуттів», а інший футурист Енріко Прамполіні оголосив, що «театр — це храм духовної абстракції». Інколи словосполучення *абстрактний театр* вживається з негативним відтінком для характеристики

театру, який заперечує принципи життєподібності, психологічної мотивації дії тощо. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР АБСУРДУ (англ. *theatre of the absurd* — один з розпливчастих термінів у театрі: Ежен Йонеско писав, що «вважав би за доцільне <…> називати цей театр *театром глуму, парадоксальним театром*, точніше навіть — *театром парадоксу*»; інколи Йонеско вживав також словосполучення *театр авангарду*. Жан-Поль Сартр уживав синонім *критичний театр*. Про структуру нового жанру Ігор Дюшен писав: «Як визначити жанр “Чекаючи на Годо”, цієї п’єси про шлях до невідомої мети? Як і “Стільці” Йонеска, як і більшість п’єс Пінтера, Аррабаля — це *сучасна метафізична драма*».

Причини *мерехтіння* терміна пов’язані із тим, що Мартін Есслін, який впровадив словосполучення у назві своєї книги «Театр абсурду» (1961), вживав вираз доволі непослідовно, радше як метафору, ніж жорстку дефініцію, об’єднуючи ним різножанрові й різностильові явища. Він писав: «Найдавніші традиції, що їх театр абсурду виявляє в нових індивідуально різноманітних сполученнях і зазвичай відображає всі сучасні проблеми й турботи, можна класифікувати у такий спосіб: *чистий* театр, тобто суто сценічні ефекти, властиві циркові або ревю, професії жонглерів, акробатів, тореро, мімів тощо; *блазенада* і *сцени божевілля; мовне безглуздя*; література вигадки і фантазії з подеколи сильним алегоричним компонентом <…> У театрі абсурду суто сценічні елементи є ознакою його антилітературної позиції, зневажання ним мови як інструменту для виявлення найглибших рівнів значення. Жене використовує ритуальні і *чисті*, стилізовані дії, Йонеско — гіпертрофію речей, у ранніх п’єсах Адамова матеріалізуються стосунки між персонажами. Тардьє намагається створити театр лише з руху та звуку, а в балетах і пантомімах Беккета та Йонеска ми спостерігаємо повернення до ранніх невербальних театральних форм <…> Відчуття метафізичного страждання й абсурдності людського існування — це у загальних рисах — тема п’єс Беккета, Адамова, Йонеска, Жене та інших. Однак це не єдина тема абсурду. Подібне сприйняття абсурдності людського буття, неприйняття девальвації ідеалів, чистоти, цілеспрямованості — тема п’єс Жіроду, Ануя, Салакру, Сартра і, звісно, Камю. Проте названі драматурги відрізняються від драматургів абсурду відчуттям ірраціоналізму людського існування у дуже прозорій і логічно аргументованій формі. Театр абсурду прагне виразити абсурдність буття і неможливість раціонального підходу до цього відкритою відмовою від раціональних схем дискурсивних ідей. Тоді як Сартр і Камю вкладають новий зміст у старі форми, театр абсурду робить крок уперед у прагненні досягнути єдності основних ідей і форми виразу. У певному сенсі в театрі Сартра і Камю художнє вираження неадекватне їхній філософії, відрізняючись від способу, на який спирається театр абсурду. Камю переконує, що в позбавленому ілюзій часі світ покінчив з розумом; у гарно сконструйованих і відшліфованих п’єсах він проводить цю думку в елегантному дискурсивному стилі моралістів XVIII ст. Сартр переконує,

що життя йде попереду субстанції, і людська особистість може бути скорочена до своїх потенційних можливостей, щоб знову в якийсь момент обрати свободу. Він втілює свої ідеї у блискучих, завжди незмінних, одновимірних характерах, спираючись на старі умовності, інакше кажучи, кожне людське життя має незмінну сутність, тобто фактично людина має безсмертну душу <…> Прагнення до інтеграції змісту і форми відрізняє театр абсурду від екзистенціальної драми. Театр абсурду важливо відокремити й від іншого значного явища у сучасному французькому театрі, в якому також виявляється абсурд і невизначеність людського існування, — поетичний авангард Мішеля де Гельдерода, Жака Одіберті, Жоржа Неве та ін. <…> Поетичний авангард, як і театр абсурду, спирається на реальність, в якій є місце фантазіям і сновидінням; він також уникає таких традиційних аксіом, як єдність часу, місця і дії, логіка характеру і необхідність сюжету. Однак у своїй основі поетичний авангард передає інші настрої; він ліричніший, менш залежний від настроїв відчаю й гротеску <…> Театр абсурду — частина *антилітературного* руху нашого часу, вираженого в абстрактному живопису <…> Йонеско терпіти не може “аргументованих п’єс, побудованих як силогізм: заключні сцени — логічний висновок з попередніх” <…> Для Йонеска Корнель — нудний, Шиллер — непереносний, Маріво — несерйозний, Мюссе — беззмістовний, Альфред да Віньї — несценічний, Лабіш — недотепний, Дюма-син — надто сентиментальний, Оскар Вайльд — поверховий, Ібсен — важкий, Стріндберг — брутальний, Піранделло — застарів, Жироду і Кокто — поверхові. Себе він вважає продовжувачем традиції Есхіла й Софокла, Шекспіра, Кляйста і Бюхнера, адже їх цікавили умови людського існування в усій їхній брутальній абсурдності».

Попри широту визначення, деякі особливості *театру абсурду*, завдяки драматургам абсурду, Есслінові та іншим дослідникам, усе ж можна описати.

Передусім слід вирізняти абсурдизм сенсу (втрата надії відшукати й логічно обґрунтувати сенс буття), традицію або окремі мотиви якого можна знайти ще у Стародавній Греції, у Старому Заповіті, у Шопенгауера, Кіркегора та інших філософів. Крім того, можна говорити про абсурд на рівні системних зв’язків, у чому, власне, й виявилося новаторство нового театру, який розповів про абсурд буття в абсурдних формах. Найзагальніше ж уявлення про театр абсурду пов’язується з практикою алогічної, ірраціональної, безглуздої стратегії поведінки персонажів.

На відміну від мистецтва попередніх часів, яке оберталося навколо гармонії створеного Богом світу, модернізм, а надто абсурдизм, спираючись на філософію А. Шопенгауера, С. Кіркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фройда та ін., висунув тезу про абсурдність людського буття, а відповідно, й нові засади творчості. Відмовившись від наслідування природи, він зосередився на суб’єктивності сприйняття (сновидіння), фрагментарності, хаотичності й монтажі (аж до знищення каузальності, що пронизує традиційні елементи поетики — фабулу, сюжет, композицію і т. ін.), нежиттєподібності, символізації й міфотворчості.

До театральних форм, які заклали підґрунтя театру абсурду, зазвичай відносять фарс, парад, гротескні інтермедії Шекспіра і романтичного театру, commedia dell'arte, твори Гійома Аполлінера, Альфреда Жаррі, в яких абсурдність виявлялася через несумісність цілей і засобів, стратегії і тактики її реалізації тощо.

На думку Інгмара Бергмана, першою драмою абсурду була п'єса Августа Стріндберга «Соната примар». Однак у цьому випадку, мабуть, доцільніше говорити про одного з передвісників театру абсурду, ніж про перший твір цього напряму, адже театр абсурду — це історичне, а не універсальне позачасове явище.

«Драматургія абсурду, з якої почалися 50-ті роки, — писала Тетяна Бачеліс, — мала власну традицію. Теоретики абсурду законно посилаються на драму-гротеск Альфреда Жаррі <…> на драматургічний експеримент Аполлінера, і на теорії Антонена Арто <…> Однак у французької драми абсурду був безпосередній попередник-інтелектуаліст: Альбер Камю».

Першою драмою абсурду з усіма притаманними абсурдові настроями й ідеями можна вважати написану Альбером Камю 1941 р. сценічну версію його ж роману «Чума» (п'єса має назву «Стан облоги»). Цей твір, на думку Камю, «можна порівняти з тим, що у середні віки у нас називали *мораліте*, а в Іспанії — *аутос сакраменталес*; щось на кшталт алегоричних дійств, в основі яких лежать сюжети заздалегідь відомі глядачам <…> Я зосередив дію своєї п'єси навколо того, що вважаю єдиною живою реалією в часи тиранів і рабів, — навколо свободи». В одному з інтерв'ю Камю розповідав, що мріяв про постановку цієї п'єси просто неба.

Попри намагання осмислювати театр абсурду лише крізь призму його *естетики*, неможливо оминути той факт, що передумови цього напряму з'явилися в одній з небагатьох країн, що чинили опір фашизмові, — у Франції.

Ніби заперечуючи сенс буття, абсурдизм постав у країні, в якій здавна мистецтво було антропоцентричним і проповідувало, починаючи від Монтеня, Екзюпері, Камю, найголовніший культ: «Моя духовна культура, — писав Антуан де Сент-Екзюпері, — прагнула покласти в основу людських стосунків культ Людини», адже «духовна культура це спадщина вірувань, звичаїв і знань, нагромаджених віками, — інколи їх важко виправдати логічно, але виправдання лежить в них самих, як шляхи, якщо вони куди-небудь ведуть, тому що ця спадщина відкриває людині її внутрішню безмежність».

Театр абсурду, — вважає Мартін Есслін, — «це заклик сприймати життя таким, яким воно є, з його таємницями, безглуздям, заклик нести це життя гідно, шляхетно, адже таїнству існування немає легких пояснень, бо людина лишається самотньою у безглуздому світі. Така втрата простих рішень і зручних ілюзій може бути болісною, а втім — породжує відчуття свободи».

Дж. Стайн вважає, що «раптове виверження вулкана французького абсурдизму частково можна пояснити як нігілістичну реакцію на звірства, газові камери та ядерні бамбардування недавноминулої війни».

Хоча твори Альбера Камю і Жан-Поля Сартра не відповідають формальним критеріям театру абсурду, проте в них чи не вперше в європейській літературі ставиться проблема абсурдності буття. Однак «екзистенціалістичне визначення абсурду, як його розумів Камю у своєму "Міфі про Сізіфа", — пише Дж. Стайн, — десять років по тому було суттєво звужене лише до самої людини, спійманої в пастку ворожого цілковито суб'єктивного всесвіту. Таке вузьке розуміння абсурду мало на меті описати той кошмар, що настане, коли відсутність мети існування, самотність та німотність досягнуть крайньої межі. Драматургія абсурду розвивалася в рамках символістичної традиції».

Першою виставою нового напряму вважається «есхатологічна містерія» доби втрачених богів, а отже, й абсурдизму, — вистава «Процес» Франца Кафки в адаптації Андре Жіда і Жана-Луї Барро (здійснена 10 жовтня 1947 р. на сцені театру Маріньї). «З'явившись у найнесприятливіший момент, невдовзі після кошмару німецької окупації, — писав Мартін Есслін, — ця вистава глибоко зворушила публіку. Кафкове передчуття пануючих у світі гріховності людини та деспотизму влади були для французьких глядачів 1947 р. більшими, ніж художня вигадка… "Процес" став першою виставою, що найповніше репрезентувала театр абсурду в його типовій для середини XX ст. формі. Сценічна спроба Ж.-Л. Барро передувала виставам за творами Йонеска, Адамова, Беккета і провіщала нові можливості поєднання традицій блазенади, поезії нонсенсу, літератури мрії та алегорії».

11 травня 1950 р. відбулася наступна прем'єра абсурдистської драми — «Голомоза співачка» Ежена Йонеска (сам Йонеско з приводу вистави згодом писав: «Один молодий режисер, до рук якого несподівано потрапив цей текст, зробив з нього виставу. Ми її назвали "Голомоза співачка", і п'єса примусила сміятися багатьох людей. Я був дуже здивований, адже вважав, що пишу *трагедію мови*»).

7 січня 1953 р. відбулася ще одна прем'єра новонародженого напряму — вистава «Чекаючи на Годо» С. Беккета. Незважаючи на зовнішню асоціальність, ця «містерія буденного людського життя», як її називає Б. Зінгерман, була тісно пов'язана з філософськими і моральними наслідками другої світової війни.

Ці твори заклали початок новим принципам художньої творчості — відтепер світом, який, втративши стрижень і божественний центр, остаточно визначився як абсурдний, стала правити *випадкова подія* (тут «панують випадковість і винахідливість», Патріс Паві). Відтак зникла потреба в окресленні мотиваційних чинників поведінки персонажів, отже, й фабули.

Це не означає, однак, що у новій *містерії* не було героя-великомученика; ним став пересічний *homo sapiens*, який все ще намагався протистояти безглуздому світові. Це був той самий *герой*, якому дуже мало потрібно від життя; за словами Ежена Йонеска, він «хоче, щоб ніхто до нього не чіплявся; а це означає — не сплачувати податків, не давати сусідові гомоніти, не підкорятися громадським обов'язкам; адже громадські обов'язки, дисципліна, держава — це немислиме свавілля».

Щодо жанрових особливостей театру абсурду, то, як зауважував Ерік Бентлі, «антип'єси Ежена Йонеска набагато традиційніші, ніж цього можна було б чекати на підставі балачок про них», адже, як писав Жан Ануй, «“Чекаючи на Годо” — це “Думки” Паскаля, розіграні блазнями».

Жан-Поль Сартр, розмірковуючи в есеї «Міф і реальність театру» про витоки *театру абсурду*, писав: «У Франції між двома війнами у нас був театр, який називався «театром мовчання», його основним автором був Ж. -Ж. Бернар. Однак насправді це був украй балакучий театр, адже під “театром мовчання” малося на увазі, що мова привласнила собі й мовчання. З одного боку, у цих п'єсах мова дійсно виражала якийсь суєтний і повсякденний аспект буття. Візьмемо, приміром, подружжя у п'єсі “Вогонь, що погано займається”: солдат повернувся з війни, а дружина не відразу впізнає його, між ними відбуваються порожні, безглузді розмови. Але самі ці розмови свідомо відсилають до якогось підтексту. Справа в тому, що за порожніми словами у хвилини мовчання присутня нечутна мова: “Я знаю, що ти мене більше не любиш, але це не правда. Мені треба трохи більше часу; можливо насправді це я люблю тебе менше, — втім, і ти теж…” Уся ця розмова, хоча й не вголос, була присутня як словесне надзначення почутих мов, як їхній ключ, як їхній справжній зміст. Таким чином, *театр мовчання* був насправді панвербалізмом, повним завоюванням театрального світу за допомогою слова. Мовчання переставало бути просто випадковістю: звичайно замовкають, тому що нема чого більш сказати, — або ж тому, що чекають на відповіді іншого. Тут мовчання полягало в тому, щоб словесно наслідувати зміст слів. А мовчання означало, що персонаж доходить до тієї вищої межі розмови в той самий момент, коли конфлікт повністю реалізований. Коротше, десь близько 1950 р. вже можна було сказати, що театр повністю *заправився* мовою. Інакше кажучи, все було у мові».

Незважаючи на зовнішню аполітичність, ця нова абсурдистська містерія була тісно пов'язана з філософськими і моральними наслідками другої світової війни. Адже, як писав Ежен Йонеско, «Гітлер виграв. Я займаюся театром і тому думаю, що Антонен Арто вписувався у контекст злочину і жорстокості свого часу. Я думаю, що дивовижна жорстокість нацистів була лише передвісником ненависті й манії руйнування, котра оволоділа усім людством…» Тому справедливими стосовно театру абсурду видаються слова Теодора Адорно, сказані ним на адресу нової музики: «організованою відсутністю сенсу вона спростовує сенс організованого суспільства». Адже модель держави, якою вона окреслилася у середині ХХ ст., являє бездоганний зразок найкращим чином організованого механізму, позбавленого сенсу; механізму, сенсом якого сам він і стає.

До найпоширеніших *стратегій абсурду* належать: *принцип нігілістичного* або *тотального абсурду*, що послідовно віддзеркалює всесвітній хаос у структурі твору та в усіх його елементах — діалозі, поведінці персонажів, *фабулі* тощо (Беккет, Адамов) і *принцип сатиричного абсурду* — персонажі цілком логічно

й життєподібно діють в гіперболізовано зміненій, загостреній до абсурду ситуації (Фридріх Дюрренматт, Макс Фріш, Ежен Йонеско, Славомир Мрожек).

Народження драми абсурду ініціювали драматурги, однак втілитися вона могла лише завдяки театрові і режисерові. Постатями, які допомогли новонародженій драмі знайти свою сценічну мову, були режисери Нікола Батай і учень Антонена Арто, режисер Роже Блен.

Поряд із формами театру абсурду, що існують у просторі доволі традиційному, можна визначити і паратеатральні форми абсурдистських видовищ: гепенінг, екшн тощо, які з'явилися на початку 1950-х.

Наприкінці 1960-х інтерес до театру абсурду помітно вщухає, що намагався пояснити Жан Довіньйо у монографії «Спектакль і суспільство», де він писав про *театр абсурду* як про *мертву точку мистецтва*, що не варта обговорення. Про останні постановки п'єс Беккета, Вотьє та Віана він говорив як про *відмирання* певного *етапу* драматургії і кінець *маніакального театру*, мистецтва, яке створюють *божевільні* й основною темою якого є *очікування смерті*.

Водночас із цим здійснювалися спроби зближення — принаймні теоретичного — театру абсурду з методологією Станіславського. Стосовно технологічних аспектів, на яких ґрунтується театр абсурду, Г. Товстоногов писав: «Природа обставин у новій драматургії інша, інші події, інша їхня якість, але методологія від наявності нової драматургії не змінюється. І Беккет зі своїм "Годо" входить в цю методологію цілком спокійно, якщо тільки правильно нею оперувати… Мені довелося бачити у Парижі *театр абсурду* у момент його зародження. Можна по-різному ставитися до цього естетичного напряму, але мене вразило, що в його межах актори грали прекрасно і повністю підкорялися законам, відкритим К. Станіславським… Я бачив абсурдистський театр високого рівня, естетично глибоко чужий Станіславському, але весь побудований на його методиці».

Фундаментом цього твердження є уявлення про універсальний характер методу Станіславського. Насправді час довів історичну обмеженість системи, заснованій на мотиваційній основі вчинку, та її непридатність для застосування в ірраціональному театрі, який відкидає мотиваційну основу людської поведінки та й узагалі логіку. Принаймні здійснити постановку *драматикул* Беккета і *синтезів* Марінетті, спираючись на мотиваційну основу, не видається можливим.

Усю сукупність явищ театрального абсурдизму можна визначити, таким чином, як мистецтво одного з найбільших в історії людства розчарувань — у сенсі буття, історії, цінностях століття, соціальних системах, логічному мисленні і т. ін. «Ці п'єси, — писав Дж. Стайн, — не принесли майже нічого нового у царину сценічної техніки. Чистий абсурдизм був, наче приватна поезія, навіть у своїх найглибинніших виявах явищем без майбутнього <…> Якщо у світі абсурду порозуміння між людьми неможливе, то для чого тоді писати абсурдні п'єси?» (Та й не тільки абсурдні, а й узагалі п'єси).

Попри парадоксальну роль театру абсурду в абсурдному ж світі, видається, що насправді він приховує в собі глибші речі. Адже, як зауважує Патріс Паві, цей театр намагається «уникнути будь-якого точного визначення чогось і шукати навмання несказаного», він відтворює світ, герої якого вже втратили ілюзію, ніби вони здатні щось контролювати у цьому світі або принаймні розуміти його; вони задовольняються тим, що приймають цей світ — таким, яким він є.

«Через дружбу Роже Блена з Арто та його участь у спектаклі "Родина Ченчі" (1935), — пише Дж. Стайн, — вважається, що театр абсурду завдячує своєю появою театрові жорстокості», однак «у п'єсах Йонеска та Беккета присутня звихнена логіка безпричинності та сутнісна інтелектуальність, що відрізняють їх від екстравагантного емоціоналізму театру Арто».

Точне спостереження щодо природи *філософії абсурду* залишив філософ С. Булгаков, який: «Філософія Абсурду намагається подолати *спекулятивну* думку, скасувати розум, перейшовши у новий її вимір, явити якусь *зарозумілу*, *екзистенціальну* філософію. Насправді ж вона являє найчистіший раціоналізм, тільки з негативним коефіцієнтом, з мінусом».

Цікаві спостереження щодо діалогу драми абсурду з культурним середовищем подає Ганс Леманн: «У Німеччині наприкінці 1950-х <…> захоплений прийом п'єсам Беккета, Йонеска, Сартра і Камю починається як реакція проти *Bildungstheater* (високоінтелектуального, освітнього, культурного театру — *О. К.*) <…> Театр абсурду відмовляється від видимої драматичної дії, однак, руйнуючи зміст, доволі жорстко дотримується класичних єдностей. Панування мови й досі з'єднує Йонеска, Адамова та інших представників абсурду з класичною традицією <…> Як і новий політичний театр провокації, театр абсурду залишається в ієрархії, що підпорядковує театральні засоби текстові. Атмосфера театру абсурду та його світогляд і політично, і літературно, і філософськи ґрунтуються на досвіді варварства XX ст. (Голокост), реальній можливості кінця історії (Хіросіма), абсурдності бюрократії і політичному безладі. Комічний відчай стає панівним настроєм у Фріша, Дюрренматта, Гільдесгаймера та інших <…> Комедія Дюрренматта відображає втрату можливості трагічної інтерпретації світу в цілому. Тоді як Есслін справедливо встромляє формальні елементи абсурду в контекст тем, визначених світоглядом і підкреслює метафізичні муки і недосконалість людського існування, для постдраматичного театру 1980–1990-х руйнація ідеологічних чинників уже перестала бути проблемою метафізичною <…> Театр абсурду, так само, як і театр Брехта, належить драматичній театральній традиції. Хоча деякі з його текстів ламають структуру і логіку наративу, однак крок до постдраматичного театру здійснено лише тоді, коли невербальні засоби театру поставлені поряд із текстом і систематично мислимі без нього».

Попри поширене уявлення про *асоціальність* театру абсурду, насправді його діячі виявляли доволі чіткі політичні погляди. Так, у зв`язку з отриманням Олек-

сандром Солженіциним Нобелівської премії 1960 р. за «Архипелаг ГУЛАГ» Ежен Йонеско писав: «Якось я зустрів одного з новітніх романістів. "З моральної точки зору, — сказав мені цей ділок, — можливо, й правильно зробили, що Нобелівську премію віддали Солженіцину, проте з точки зору літературної Солженіцин це *так собі*". Я йому не відповів… Але все можливо. Можливо навіть, що людство виживе. І якщо воно заслуговує на те, щоб вижити, то лише тому, що є кілька мучеників або декілька праведників, їх дуже мало, тих, що виступають героїчно, як Солженіцин, з дантівською міццю, зі святістю і геніальністю проти дурості, гніву й обмеженості».

ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ (від англ. *avant-garde*; нім. *Avantgarde*; ісп. *vanguardia;* фр. *avant-garde* — передовий загін) — загальна назва *лівих* течій у мистецтві, що відмовляються від традицій *реалізму*; частково явища авангарду можуть вважатися альтернативними стосовно аристотелівського театру — театру мімезису й катарсису (емпатії). В естетичному сенсі авангард орієнтований на експериментальні технології творчості і нову художню мову; в етичному — на ревізію наявних театральних практик; у соціальному — апелює до еліт (інтелектуальних та ін.); у сенсі історичної динаміки — це рух від заперечення і бунту до заспокоєння (здобувши популярність, явища авангардового мистецтва зазвичай втрачають бунтівний характер і переходять на позиції масового мистецтва, що жваво асимілює здобутки новаторів, експлуатує й тиражує ті форми і прийоми, що принесли йому визнання).

Уперше термін *авангард* стосовно мистецької практики вжитв Г. Д. Лавердан у праці «Про місію мистецтва та роль митця» (1845), в якій він оголосив митців «передовим загоном» суспільства. У Російській імперії термін уперше зафіксований в Олександра Бенуа — так іронічно він характеризував творчість *авангардистів* на виставці «Союзу російських художників» (1910).

У широкому сенсі поняття *авангард* застосовується для характеристики відповідної тенденції будь-якої культурної традиції; у вузькому (історичному) значенні — до творчих пошуків митців першої половини XX ст. (новаторські, революційні, бунтівні рухи, напрями і течії, що знаменували завершення класичного періоду європейської культури і відмову від традицій «реалістичного» мистецтва).

У спеціальній літературі різних країн існують істотні відмінності у вживанні термінів *театральний авангард, авангардизм у театрі, авангардовий театр* (пол. *teatr awangardowy, eksperymentalny, poszukujacy*) та ін.

Постійно розширюючись і наповнюючись новим змістом, ці терміни охоплюють дедалі ширше коло суперечливих значень:

— інколи вони вживаються як синоніми до *модернізму* або позначення *модерністських* явищ у мистецтві першої третини XX століття;

— інколи *модернізм* і *авангардизм* зіставляються як ціле (*модернізм — сучасний*) та його передова частина (*авангардизм — передовий загін сучасності*) або ж навпаки (*модернізм* — як етап *авангардизму*);

— подеколи *авангардизм* і *модернізм* розмежовують за ознакою *консервації й інкультурації* мистецьких явищ (модернізм — це те, що вже перестало викликати заперечення з огляду на естетичну вартість і стало традиційним явищем у культурі XX ст.; це авангардизм, який, подорослішавши, перестав казитися, тоді як авангардизм — це пошуки й експерименти на невідомих територіях, інколи — *дитячі забавки*);

— часом до явищ модернізму відносять символізм, експресіонізм і акмеїзм, а до авангарду — футуризм, сюрреалізм, дадаїзм та ін.

Російський естетик Юрій Борєв у своїй «Естетиці» (2005) пропонує вирізняти у «Добі авангардизму» такі етапи:

— *передмодернізм* (натуралізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, прерафаелітізм, символізм і еклектизм);

— *модернізм* (модерн, футуризм, примітивізм, кубізм, абстракціонізм);

— *неомодернізм* (дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, екзистенціалізм, література «потоку свідомості» і неоабстракціонізм);

— *постмодернізм* (поп-арт, гіперреалізм, фотореалізм, алеаторика, гепенінг, саморуйнівне мистецтво, соц-арт, концептуалізм та ін.).

Одночасно з авангардизмом, за Борєвим, триває Доба Реалізму, що містить період традиційного реалізму (критичний реалізм XIX ст., соціалістичний реалізм, селянський реалізм) і модернізованого реалізму (неореалізм, магічний реалізм, психологічний реалізм, інтелектуальний реалізм). Найістотніша відмінність між цими паралельними життями, вважає Борєв, — у ставленні до світу (гасло авангардизму — «світ ворожий особистості», реалізму — «людина вистоїть»).

Патріс Паві ототожнює поняття *авангарду* з *експериментальним театром*, пояснюючи, що терміни суперничають з *театром-лабораторією, перформенсом, театром пошуку, сучасним театром* (*contemporary theatre*), протиставляються *традиційному комерційному театрові* й *театрові буржуазному*, спрямованому на фінансову рентабельність; експериментальний театр протиставляється також театрові з класичним репертуаром (і це провокує питання про *класику авангарду*); поняття *модерний театр* у Паві відсутнє.

Крістоф Іннес у монографіїї «Авангардовий театр. 1892–1992» (Лондон, 1993) вихідною подією мистецького авангарду вважає початок видання 1878 року у Швейцарії журналу «L'Avant-Garde» М. Бакуніна і вирізняє такі ознаки авангардового мистецтва: *антитрадиційна форма; культ примітивізму; опора на сни, архетипи, ірраціональне* та ін. До представників авангардового мистецтва дослідник відносить символістів і Альфреда Жаррі, Августа Стріндберга, експресіоністів (*Subliminal Theatre*, Театр підсвідомості), Антонена Арто, «тотальний театр» (*Total Theatre*) Жана-Луї Барро, творчість Жана Жене, Фернандо Аррабаля, Пітера Брука, Єжи Гротовського (*paratheatrical therapy*), Евдженіо Барбу, Річарда Шехнера Гайнера Мюллера, Аріану Мнушкіну та ін.

Вадим Руднєв пропонує розрізняти *модернізм* і *авангардизм* як протилежні принципи. На відміну від модерністського мистецтва, орієнтованого на новаторство у сфері форми і змісту (синтаксису і семантики), авангардове мистецтво, вважає Руднєв, пропонує системи новаторських цінностей у сфері прагматики. На відміну від модерніста авангардист не може зачинитися в кабінеті й писати в шухляду; його претензії на елітарність можуть реалізуватися лише у діалозі з публікою, в агресивному впливові на неї та її підкоренні.

Італійський філолог Ренато Поджолі у книзі «Теорії авангардистського мистецтва» (1962) виявив такі тенденції авангардистських рухів першої половини ХХ ст.: *активізм* (дія заради дії); *нігілізм* (деструкція і руйнування); *агонізм* (прагнення принести сьогодення у жертву майбутньому і ставлення до сучасної цивілізації як до виродження); *футуризм* (зіставлення сьогодення з майбутнім).

Ключовим у цьому переліку є слово *нігілізм*, яке, пише Мартін Гайдеггер, «увійшло в обіг у Тургенєва, як позначення того погляду, що дійсно існує лише суще, те, що доступне чуттєвому сприйняттю, тобто власному досвідові, і крім нього нічого. Таким чином заперечується усе, що засноване на традиції, владі й будь-якому авторитеті. Для цього світогляду зазвичай застосовується позначення *позитивізм* <…> Для Ніцше, однак, значення слова *нігілізм* істотно ширше. Ніцше каже про *європейський нігілізм*. При цьому він має на увазі не позитивізм, який починає поширюватися близько XIX ст., і не його географічну експансію у Європі; *європейський* тут має історичне значення, рівноцінне *західному* у сенсі історії Заходу. “Нігілізм” уживається Ніцше як назва ним уперше пізнаного, пронизуючого попередні століття і такого, що визначає собою найближче століття історичного руху, тлумачення самої суті, яку він зводить до короткої тези “Бог помер” <…> Цією переоцінкою саме буття вперше усвідомлюється як цінність».

Основними збудниками авангарду були: посткласична філософія (Шопенгауер, Кіркегор, Ніцше, Бергсон, Гайдеггер та ін.); у психології і психіатрії — психоаналіз (Фройд); у гуманітарних науках — відхід від європоцентризму і як наслідок — інтерес до східних культур, теософії, антропософії, езотеричних і неохристиянських учень (неотомізм, неоправослав’я) та ін.; у соціальних науках і політиці — соціалістичні, комуністичні й анархістські теорії.

Починаючи від перших творів символізму, імпресіонізму, футуризму, експресіонізму та інших явищ мистецтва XIX–XX ст. загальними ознаками більшості авангардових феноменів були: підкреслено експериментальний характер мистецтва; революційно-руйнівний пафос щодо традиційного мистецтва (особливо його останнього етапу — новоєвропейського) і традиційних цінностей культури (істини, святості, прекрасного тощо); протест проти усього, що видавалося авангардистам ретроградним, консервативним, обивательським, академічним тощо; у візуальних мистецтвах і літературі — демонстративна відмова від життєподібності (фігуративності) або принципу мімезису; прагнення будь-якою ціною

створювати нове в усьому — насамперед у формах, прийомах і художніх засобах; декларативно-маніфестний і епатажно-скандальний характер презентації власних намірів і творів; прагнення до знищення кордонів між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва, тенденція до синтезу окремих мистецтв та їхнього взаємопроникнення; пошук нових функцій мистецтва або навпаки — взагалі заперечення їх існування; абсолютизація і доведення до логічного завершення того чи іншого елемента або сукупності елементів художніх мов, зображально-виражальних прийомів мистецтв тощо (фовісти й абстракціоністи зосередили увагу на виражальних можливостях кольору; кубісти, абстракціоністи, супрематисти, конструктивісти — на кольороформах; футуристи експериментували з рухом за допомогою кольору і форми, із пошуками вербальних еквівалентів — аж до створення нових слів і мов; кінетисти створювали мобілі — рухливі скульптури; дадаїсти залучали у процес творчості нетрадиційні матеріали, включаючи предмети повсякденного вжитку; все це свідчило про знищення принципової для мистецтва минулого межі між мистецтвом і тим, що не належить мистецтву, — цю лінію чи не найяскравіше продемонстрував Марсель Дюшан у своїх *реді-мейд* — повсякденних предметах, вилучених із середовища їхнього утилітарного функціонування і самим фактом експонування на художній виставці перетворених на твори мистецтва).

Виступаючи під різними гаслами і прапорами, авангардисти різних орієнтацій спрямовували свій удар на найвразливіше місце у фортеці мистецтва будь-якої доби — його морфологію.

Окремі напрями авангардового мистецтва розрізняються за співвідношенням свідомого і підсвідомого, раціонального та ірраціонального складника у творчості: одні митці шукали наукові закони впливу кольору і форми на людину («аналітичне» мистецтво, конструктивізм, додекафонія, серіальні техніки у музиці тощо), інші навпаки — орієнтувалися на принциповий ірраціоналізм, чому активно сприяла строката духовна атмосфера першої половини століття (дадаїзм, сюрреалізм з його «автоматичним письмом», література «потоку свідомості», алеаторика з її абсолютизацією принципу випадковості у створенні і виконанні музики, конкретна поезія і конкретна музика, театр абсурду з його настроєм безвиході і трагізму людського існування, апокаліптичним баченням світу тощо).

Основні естетичні тенденції авангардових течій у мистецтві пов’язані з відмовою від *мімезису* (наслідування об’єктивно існуючого життя) і моралі, зі ствердженням самодостатньої ролі мистецтва, а також претензією на творення *нової дійсності*, тобто міфу, що виявляє органічну спорідненість явищ авангардового мистецтва і тоталітаризму.

Якщо на першій стадії свого існування політичні амбіції авангардизму виявлялися в анархізмі, антиміщанському пафосі, прагненні до епатажу, шоку, скандалу, «сюрпризу» (невипадково ж серед попередників авангардизму зазвичай назива-

ють Шарля Бодлера й Артюра Рембо, Поля Верлена й Оскара Вайльда), то з приходом до влади фашизму найвідоміші представники авангардового мистецтва, його провідники (Філіппо-Томаззо Марінетті, Езра Паунд, Готфрид Бенн, Антонен Арто та інші) оголосили про своє захоплення фашизмом. Адже більшості авангардових течій, як і тоталітаризмові, притаманні волюнтаризм і нездатність погодитися з існуванням іншого світу — світу інших людей.

Критика *міщанської моралі* сприяла формуванню уявлення про саму буржуазну мораль як певну цілісність, що визначається насамперед соціальним егоїзмом, який базується на принциповій реакційності, удаваній надкласовості, індивідуалізмові, схильності до анархізму, а водночас на миролюбстві і прагненні до безпеки, ощадливості і самообмеженні, культі грошей і мисленні у грошових категоріях, пошані до суспільної ієрархії, сентиментальності, філістерстві й сірості, нездатності *жити цією миттю* тощо.

Дещо спрощуючи, можна сказати, що міщанська мораль, за уявленнями її опонентів, це прагнення «бути багатим і здоровим», на відміну від авангардистського ідеалу, орієнтованого на пафосний театральний жест — подвиг заради майбутнього; авангардизм — це оспівування хоча б і смерті, якщо вона героїчна, на очах у всіх. Звідси ж — культ митця — невизнаного генія.

У «технологічному» сенсі авангардовому театрові притаманні: *неоміфологізм* — орієнтація на архаїчну, класичну і побутову міфологію; *циклічна модель часу*; *міфологічний бріколаж* — твір будується як колаж цитат і ремінісценцій з інших творів; *гра на межі вигадки і реальності*; *домінування стилю над сюжетом* (*як* над *що*); *знищення фабули* (нелінійне і неодномірне розуміння часу); *релятивізм*.

В історичному сенсі термін *авангардовий театр* застосовується, інколи з певними застереженнями, для характеристики творчості митців Великої реформи театру — Поля Фора й Орельєна Люньє-По, Андре Антуана і Отто Брама, Всеволода Мейєрхольда, Леся Курбаса та ін. У позаісторичному сенсі поняття театрального авангарду перетинається з терміном *альтернативний театр* (англ. *alternative Theatre*, нім. *Alternativtheater*, ісп. *Teatro alternativo*, фр. *théâtre alternatif*; пол. *teatr alternatywny*), що народився в американському театрі 1960-х і вживався стосовно театрів різних типів (некомерційних і недержавних), які протиставляли себе офіційній культурі (театр акцій, політичний театр, оф-оф Бродвей, феміністичний театр); у широкому сенсі альтернативним називається будь-який театр, який протиставляє себе загальноприйнятій естетиці і культурі, вважає себе незалежним від комерційних завдань; наприкінці 1960-х термін поширився також у європейському театрі і застосовувався для характеристики громадського й артистичного руху, опозиційного до інституціонального театру, його організаційних структур, естетичних стереотипів тощо. Ганс Леманн поділяє погляд Майкла Кірбі, що диференціює *герметичний авангард* (*Hermetic avantgarde*, діяльність символістів) і *антагоністичний авангард* (*Antagonistic avantgarde*).

У традиції різних країн вживаються й інші терміни для характеристики явищ театрального авангарду: *театр відкритий* (англ. *open theatre*, пол. *teatr otwarty*); *театр експериментальний* (англ. *experimental theatre*; пол. *teatr eksperymentalny*); *театр контркультури* (пол. *teatr kontrkultury, teatr kontrkulturowy* — вживається стосовно явищ, які виражають світоглядні засади контркультури 1960–1970-х, спрямованої на радикальну перебудову культури; часто театр контркультури звертається до відмінних від християнства традицій); *театр спільноти* (пол. *teatr wspólnoty*); *театр студійний* (пол. *teatr studijni*); *театр третій* (англ. *therd theatre*, пол. *teatr trzeci)*; *театр узбіччя* (англ. *fringe*, пол. *teatr marginesu*); *театр підпілля* (англ. *underground*); *театр пошуковий* (пол. *teatr poszukujacy*, рос. *театр исканий*); *театр умовний* та ін.

Серед засадничих текстів авангардового театру другої половини XX ст. — маніфести Антонена Арто й есеї Єжи Гротовського.

Театральні колективи, які представляють авангардовий рух другої половини XX ст., дуже часто спираються на принципи комуни (у США — «Living Theatre», «Open Theatre», «Bread and Puppet» та ін.).

Проте загальний *реєстр* авангарду не належить до сталих: у працях різних дослідників можна виявити істотні відмінності у переліку явищ, які належать до території авангарду, що особливо помітним стає у дослідженнях останніх десятиліть.

Так, Leonard Cabell Pronko у праці «Avant-garde: The experimental theatre in France» (1963) розглядає творчість С. Беккета, Е. Йонеска, Ж. Жене і М. Гельдероде.

Arnold Aronson у праці «American avant-garde theatre: a history» (2003) розглядає офф-Бродвей театр, гепенінг, «Living Theatre», творчість Роберта Вілсона та ін.

Автори антології «Theater of the Avant-garde. A Critical Anthology» (2001) у своїй праці пропонують такі підрозділи: «Франко-російський символізм» (Метерлінк, Брюсов), «Патафізичний театр» (Жаррі), «Інтимний театр / Камерна драма» (Стріндберг), «Італійський футуризм» (Марінетті та ін.), «Німецький експресіонізм» (Райнгард Зорге та Іван Голль), «Дада» (Трістан Тцара), «Театр чистої форми» (Віткаци), «Французький символізм» (Роже Вітрак, Андре Бретон), «Театр жорстокості» (Арто), «Російське ОБЕРІУ» (Введенський, Хармс), «Американське ДАДА і сюрреалізм» (Гертруда Стайн), «Театр абсурду» (Артюр Адамов).

Автори колективної праці «Theatre histories: an introduction» (2010) у розділі «Театр авангардовий 1880–1940» пропонують такі підрозділи: Натуралізм, Символізм, Футуризм і дадаїзм, Німецький експресіонізм, Конструктивізм (Мейєрхольд), Сюрреалізм (Арто), Авангард у США, Інституалізація авангарду, кінець першої хвилі авангарду. До модернізму ж автори праці відносять здебільшого постановки *нової драми* — Ібсена, Чехова, Йєтса, Піранделло та ін.

Martin Harrison у праці «Мова театру» («The Language of Theatre», 1998) пояснює *авангард* низкою корелятивних понять: альтернативний театр, експериментальний, фріндж, театр-лабораторія, Workshop (Майстерня, Робітня).

Автори збірника «Not the other avant-garde. The transnational Foundations of Avant-Garde Performance» (2006) застосовують поняття *авангард* до перформенса, гепенінга і флуксусу.

Спільне у названих працях, що альтернативою театральному авангардові вважаються театри, до діяльності яких застосовуються словосполучення академічний, комерційний, масовий, розважальний, традиційний та ін.

Така ситуація виявляє одну з особливостей терміна, який не має постійного характеру, він «мерехтить», його семантика постійно змінюється, про що свідчить дискусія навколо *пластичного авангарду*, синоніми якого останніми роками множаться (*візуальний театр, театр картин* та ін.), доки сам *пластичний авангард* не виокремлюється у самостійний вид театру — *театр художника*.

Театральний авангард другої половини XX ст. розвивався на ґрунті, закладеному практикою і маніфестами початку століття, в яких пропагувалися театральний експеримент і ретеатралізація театру, а також моделі театрів: *абсолютний, абстрактний, авторський, агітаційний, аеротеатр, артистичний, дадаїстський, експресіоністичний, екстатичний, естетичний, епічний, жорстокості, інтелектуальний, кольору, майбутнього, механічний, мовчання, політичний, режисерський, символістичний, синтезів, ситуацій (екзистенціалізму), соборний, соціальної маски, спонтанний, сюрреалістичний, тактилічний, танцю, театральний, тотальний, факту, футуристичний* та ін.

Однак незважаючи на революційні новаторства, — вважає Ганс Леманн, — авангардовий театр початку століття значною мірою підтримав сутність драматичного театру, продовжуючи служити модернізованій репрезентації текстових світів. Водночас історичний авангард став арсеналом засобів для неоавангарду — театру постдраматичного.

ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ (англ. *mechanical theatre*; нім. *mechanisches Theater*; ісп. *teatro mecanico*; фр. *théâtre mechanique*; пол. *teatr mechaniczny, teatr automatów*; від грец. *automatos* — самохідний — апарат, машина, механізм, який виконує певну дію без утручання людини) — узагальнена назва театрів, у яких самостійно *діють* різноманітні механізми, механічні ляльки і предмети без утручання (принаймні видимого) актора-ляльккаря; різновид театру ляльок із використанням анімаційних фігур, автоматів і механізмів; інколи словосполучення *театр механічний* вживалося як синонім до *театру ляльок*: у Росії 1832 р. в одному з оголошень було сказано: «Механический театр, то есть, кукольный…»; в оголошенні 1834 р. сказано: «представления *механического театра* (des Marionettes), состоящего из превращений, комических сцен и пр.»; 1837 р. повідомлялося, що здійснює показ «*механический марионеточный театр* с новыми переменами, состоящими из ученых обезьян и собак…»; 1837 року ці забавки називають видовищами *автоматов или самодвигов*; інколи розваги ототожнюються з *театрами вощаних фігур*, про що свідчить одне з оголошень

1842 року про показ *кабінету вощаних механічних фігур* у повний зріст: «в нем отличается в особенности механическая фигура из воску, представляющая танцовщицу в русском костюме и натуральностию движений привлекающая внимание всех любителей искусства»; цього ж року було показано *механический самокатер* [карусель], «в котором увеселительное катание в шлюпках, и при оном *механический кукольный танцевальный балет* и две дамы берлинские в рост человека танцуют при катании *самоката*, при этом же разные куклы увеселяют в разном виде»; 1850 р. в Росії показуються «представления, заключающиеся в физико-механическом искусстве»; інколи у 1860-х рр. механічні театри називають *кінетозографічним театром,* пояснюючи в оголошеннях, що «*кинетозографический театр* <…> есть собрание бесчисленного множества автоматов, изображающих людей, животных, птиц, неодушевленные предметы, движущихся и действующих посредством заключающегося в них механизма, с такою естественностию, что за границею театр этот заслужил прозвание настоящего музея автоматов»; для характеристики цих видовищ вживалося також словосполучення *механічна картина*).

Перша згадка про такий *театр* дійшла з II ст. до н. е., коли Герон Александрійський створив автомат *еоліпіл* — парову машину, що діяла за принципом турбіни. Властивість води розширюватися від нагрівання він застосував для конструкції автомату, що відчиняв двері вівтаря при запалюванні жертовника. Крім того, він створив водяний орган і фігури, що робили складні рухи у супроводі «музичної скриньки» і співу механічного птаха. У книгах Герона «Механіка» і «Пневматика» описано також безліч інших винаходів подібного типу — зокрема, й переносний театр, у якому механічні ляльки показували драму «Навплій» у п'яти частинах (вистава виконувалася без утручання акторів завдяки прихованому механізмові). «Театр автоматів» Герон уважав своїм найвищим досягненням.

Існують також напівлегендарні розповіді про рухомі статуї Дедала в Афінах, дерев'яного голуба та інші подібні винаходи.

Доба середньовіччя залишила розповіді про рухомі автомати (залізна муха, що літала і т. ін.). Застосовувалися автомати й у містерійному театрі — так, у «Містерії Різдва Христового» проносили автомат — зображення Діви Марії, котра схиляла голову і простягала руки до неба (відтоді вистави містерійних ляльок, що рухалися за допомогою ниток, розвинулися у самостійний вид мистецтва, а самі ляльки стали називати маріонетками — маленькими дівами Маріями, від *Marion*, *Marionnette*).

Використовувалися різноманітні машини й під час проведення свята Тіла Господнього (Corpus Christi), присвяченого унаочненню догмату про перетворення хліба й вина на кров Христову. Так, у Мадриді на організацію свята 1674 року було витрачено дев'ять мільйонів мараведі, які пішли переважно на виготовлення різноманітних машин і технічних пристосувань. Відомо, що вже 1361 року під

час свята застосовувалися доволі складні машини: зокрема, був механізм, що переносив Бога Отця з Землі на Небо та ін.

У XIII–XIV ст. дістають поширення святкові машини, конструюванням яких особливо прославилися Філіппо Брунеллескі (1377–1446) та його наступник Франческо д'Анджело Чекка (1447–1488).

Механічні пристосування для прославлення герцогині під час весільних урочистостей 1490 р. в Мілані спорудив Леонардо да Вінчі (він виставив за оксамитовою завісою *Рай* (*Paradise*) у формі овалу із зірками і нішами, в яких стояли люди й зображували сім планет, що оточували Юпітер; ці «планети» оберталися за допомогою особливого механізму навколо герцогині, після чого виходили з ніш і прославляли наречену; нарешті вони ставали на «горі», спорудженій в іншому кінці зали, і Меркурій викликав трьох грацій, сімох німф, сімох чеснот і передавав їм наречену, яку вони й супроводжували до спальні, співаючи весільні пісні). Леонардо да Вінчі брав участь також і в інших урочистостях при міланському дворі, створюючи механічного лева, що рухався у вуличній процесії, ескізи для турніру тощо.

У XVII ст. поширюються апофеози й тріумфи, *ліричні* і *машинні трагедії* (*Tragedie a machines* — спектаклі створеного у Франції жанру придворної вистави, єдиними акторами в яких були мімісти, які лише доповнювали ефект картини), *театр автоматів*, баварські баталії (*ritterdrama*), *театри вощаних фігур, театри метаморфоз* (у яких ляльки за допомогою відповідного механізму переміняли свій вигляд — із чоловіків перетворювалися на жінок, із старих ставали молодими; вони стріляли з рушниць та пістолетів, наливали вино з фляшок у чарки, добували шаблю з піхви і т. ін.), *театр манекенів, театр ілюзіонів,* театр механічних *маріонеткових опер* і *буратіні, ноктюрнорами* (театр, у якому рух машин супроводжувала музика, і барвисті транспаранти, що мерехтіли у темряві) та ін.

Так само й *живий театр* цієї доби поступово набуває ознак *автоматизму*, і не лише через захоплення технічними винаходами. За справедливим зауваженням П. Морозова, «актори XVII століття насправді були такими ж ляльками на мотузках зображуваної ними історії; вони надто старанно пиляли повітря руками, розривали страсті на шматки <…> намагалися переіродити самого Ірода <…>, так жахливо удавали вони людство». Невипадково естетичну домінанту доби Ернст Шен знаходив у неперевершеній шляхетності феєрверку (відомого у Європі з 1256 року), єдиного мистецтва, яке, не будучи здатним тривати, спалахує й згорає за лічені хвилини. Відтак великого значення набувають *піротехнічні вистави*, в яких на перший план висувається творчість піротехніка.

Неабияку роль починають відігравати машини у *шкільному театрі*. Досліджуючи структуру цих п'єс, В. Перетц виявив елементи яскравої театральності, які він називав *ефектами дії*: *переодягання; крадіжки, криваві сцени, танці, поганські релігійні відправи, вставні тіньові картини* (мерці тощо), *світлові ефекти, машини* (польоти у повітрі, вознесіння на небо), *масові сцени, міфологічні та алегоричні*

персонажі (Нептун, Марс, Фортуна, Диявол, Смерть та ін.), *звукові ефекти* (грім, луна, співи) тощо.

Новий етап *театру автоматів* пов'язаний із технічними пристосуваннями, винайденими на початку XVIII століття.

1727 р. Крістофер Пінчбек-старший (1670–1732), лондонський годинникар, створив *храм мистецтв* з двома рухомими картинами. Перша: концерт з фігурами, що грають узгоджено на музичних інструментах. Друга: перспектива міста і гавані Гібралтар з рухомими кораблями та іспанськими військами, що марширують через старий Гібралтар. А також він створив виставу «Граф в у річці і собака, що пірнає за ним», де герої представлені як живі. У цій дивній п'єсі задіяно близько ста фігур, що рухалися як у житті.

Серед інших творців *театру автоматів* — інженер Жан де Вокансон, який прославився тим, що створив механічний ансамбль музикантів, птахів та інші механічні фігури (1737–1738). Подейкують, що створені ним «Флейтист» (заввишки у 178 см) і «Провансальський барабанщик» справляли враження живих. «Качка» у натуральну величину крякала, клювала зерно, била крилами і, перетравивши харчі, здійснювала інші природні потреби. Ці автомати багато років поспіль демонструвалися по всьому світу в «Кабінеті чудес і мистецтв» професора Бейрейса.

У 1748–1752 рр. Лоренц Розенеггер у замку Гейльбрунн створив театр автоматів, у виставі якого брало участь 256 автоматичних ляльок.

1770 р. угорський дворянин Вольфганг фон Кемпелен (1734–1804) відкрив «Кабінет автоматів», у якому демонструвалися автоматичні ляльки і друкарська машинка. Найвідомішою серед цих машин була фігура «Шахіста».

У Російській імперії у XVIII ст. здійснювалися демонстрації вистав, які називалися *искусственное представление отоматов со многими превращениями*, *едофизическое представление* тощо.

Наступний етап розвитку механічного театру пов'язаний з посиленням «антиакторських» тенденцій в авангардовому театрі («надмаріонетка» Гордона Крега, маніфести Ф.-Т. Марінетті та ін.).

Найвідоміший серед реалізованих проектів театру автоматів XX ст. — експеримент Оскара Шлеммера, який, замисливши створити *масовий театр*, 1912 р. разом із танцюристами Альбертом Бургером і Ельзою Хотцель розпочав роботу над постановкою «Балету тріад», окремі частини якого були показані 1915 р., а повністю — 1922 р. в Штуттгартському Національному театрі. Цього ж року на сцені театру демонструвався так званий «Кабінет фігур» («Das figurale Kabinett») у двох варіантах. Подальші покази балету і «Кабінету фігур» відбувалися під час Тижня Баугауза 1923 р. у Ваймарському Національному театрі. Свій театр Оскар Шлеммер називав *тотальним театром*, здатним виявити загальні і всеосяжні ідеї, близькі народній аудиторії. Сучасний тотальний театр, на думку Шлеммера, мав стати *театром сюрпризів* — дійством ексцентріади. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ

ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ (англ. *academic theatre, academical theatre*) — термін, який вживається в англомовному театрознавстві на позначення шкільної та єзуїтської драми й у цілому ренесансної традиції використання творів Плавта, Теренція та інших античних драматургів з дидактичною метою у навчальному процесі. Відповідно й театр, який спирається на академічну драму, називається академічним. Так само й у Російській імперії: 1771 р. з'являється документ, в якому визначається, що Рада Академії мистецтв ухвалила: «за написание декорациев для театра академического приказать эконому выдать оному живописцу в награждение десять рублей» (йдеться про театр, створений у структурі самої Академії).

У СРСР статус академічних одразу ж після революції отримали колишні імператорські театри, а згодом й інші провідні колективи.

У сучасній Україні за Законом України «Про театри і театральну справу» (Із змінами, внесеними згідно із Законом № 3421-IV від 09.02.2006, ВВР, 2006, № 22, ст.199) «За видатні досягнення, пов'язані з розвитком вітчизняної культури, творчому колективу театру може бути надано статус академічного».

У польському театрознавстві *академічним* (*teatr akademicki*) називається класичний, взірцевий театр. ► ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР КАЗЕННИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР УЧЕНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВИЯВУ — термін Леся Курбаса, який вирізняв два основних різновиди театру: *театр акцентованого вияву* і *театр акцентованого впливу*.

«Театр вияву, — казав Курбас, — це МХАТ, театр впливу — це італійська комедія дель арте <…> Безумовно, що кожний театр є театр впливу і вияву. Ми з вами добре розуміємо себе, коли кажемо, що є театр впливу і вияву. Ми маємо на увазі певну переважність, розуміючи під театром впливу переважно агітаційну модель і під театром вияву — модель пропаганди, чи театр, яким ми звикли його у старих масштабах бачити <…> В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як взагалі все мистецтво впливу, мають такі основні прикмети (не ручуся за повність — воно в мене тільки накидано, але не вичерпано), в усякому разі, для театру впливу характерне: що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; він вибирає й окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; цей театр ставить собі поодинокі завдання. Ці три моменти, до певної міри, в основному, повинні вичерпати характеристику цього роду театру — театру впливу <…> Наприклад, псевдокласика XVII століття у Франції — мені здається (я цього не твержу, я не вчений чоловік), що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати й утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки,

його турки не були греками і не були турками, а були власне придворними маркізами і графами короля Людовіка. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів пануючого класу, був театром впливу і нічим інакшим <…> Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось».

Учень Курбаса Василь Василько доповнював ці визначення таким чином: «У театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу *четвертої стіни*, його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до *трьох сестер*. Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її. Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. Це театр пропаганди. У театрі акцентованого впливу спектакль звернений до глядачів. В ім'я виявлення великої соціальної чи політичної правди цей театр дозволяє собі відходити від звичних норм життєвої правдоподібності <…> у театрі впливу вистава побудована одверто на публіку. Його режисери часом виносять дію в глядний зал, намагаються залучити глядачів до безпосередньої участі у виставі. Цей театр полюбляє прийоми публіцистичні. За об'єкт свого впливу він обирає окремі сторони психіки глядача, вибирає поодинокі засоби впливу на нього, ставить перед собою поодинокі завдання. Часто актор *виходить з образу*, звертаючись прямо до публіки. Це театр агітації. У театрі впливу ніхто не збирається доводити, що на сцені — копія життя. Навпаки, багатьма прийомами дають знати глядачеві, що він у театрі, що на сцені діють актори — майстри своєї справи, які художніми, театральними засобами відтворюють життя. Мізансцени компонуються так, щоб найкраще використати актора в усіх його можливостях. Для театру впливу характерні жанри агітки, детектива, видовища, бурлеска». ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВПЛИВУ ► ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВИЯВУ

ТЕАТР АКЦІЙ ► АКЦІОНІЗМ

ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ (англ. *alternative Theatre*, нім. *Alternativtheater*, ісп. *Teatro alternativo*, фр. *théâtre alternatif*; пол. *teatr alternatywny*) — у сценічному мистецтві США 1960-х альтернативними називалися театри різних типів (некомерційні і недержавні), які протиставляли себе офіційній культурі (*театр акцій, політичний театр, феміністичний театр, оф-оф-Бродвей*); у широкому сенсі — будь-який театр, який протиставляє себе загальноприйнятій естетиці і культурі

у цілому. Вважається, що альтернативний театр цілком незалежний від комерційних завдань. У 1970-х термін дістав поширення в європейському театрі і вживається для характеристики громадського й артистичного руху, опозиційного до інституціонального театру, його організаційних структур, естетичних стереотипів тощо. У театрознавчій традиції різних країн для характеристики місця цього театру в культурному просторі вживаються різні терміни: *театр авангардовий* (пол. *teatr awangardowy*), *театр відкритий* (пол. *teatr otwarty*), *театр експериментальний* (пол. *teatr eksperymentalny*), *театр контркультури* (пол. *teatr kontrkultury*), *театр спільноти* (пол. *teatr wspólnoty*), *театр студійний* (пол. *teatr studijni*), *театр третій* (пол. *teatr trzeci*), *театр узбіччя* (пол. *teatr marginesu*) та ін.

Зазвичай ці словосполучення застосовуються до творчості Є. Гротовського, Е. Барби, Ю. Шайни, Т. Кантора, П. Шуммана та ін. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ

ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ (від лат. *amator* — любитель, шанувальник, самодіяльний митець, англ. *community theatre*; пол. *teatr amatorski, teatr niezawodowy, teatr miłośnikow sceny, teatr ochotniczy, samorodny*) — форми театру, що протиставляються *театрові професіональному*; театр, у якому постановка вистав здійснюється не професіональними акторами, а шанувальниками сценічного мистецтва.

Зазвичай цей театр сприймається як альтернатива *професіональному* театрові. Проте розмежувати ці організаційні форми, спираючись лише на формальні ознаки, інколи надзвичайно важко і навіть неможливо, тим більше, що й реальний внесок *аматорського театру* в мистецьку скарбницю подеколи бував вагомішим, аніж доробок консервативного професіонального, а надто академічного. Приміром, перші режисери — Андре Антуан і Отто Брам, Станіславський і Кропивницький, Мейєрхольд і Курбас, — чи були вони, з формальної точки зору, професіоналами? Що ж до античного театру і театру середньовіччя, то, з одного боку, виконавці й справді отримували винагороду за участь у виставах, але з іншого — самі видовища мали святково-календарний характер, і *виробничі* стосунки виконавців можна визначити як тимчасове, разове «сумісництво». Водночас аматорські театри доволі часто виступали у ролі потужних художніх провокаторів.

Наприкінці XIX ст. епідемія театрального аматорства настільки захопила Росію, що 1884 р. спонукала й А. П. Чехова іронізувати: «У Пекіні мешкають китайці, а у Москві *любителі*» (яких далі він інакше як *маніаками* й не називатиме). Саме з цього аматорства, писав Адріан Піотровський, постав новий театр: «Небезпідставно можна, далі, говорити про <…> творчу роль любителів із середовища аматорів, що протиставили *штампові*, тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)». І саме цей театр, усупереч «аматорству», став претендувати на культову роль у тодішньому суспільстві: «Піти до "Художнього" [театру], — писав О. Мандельштам, — для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ…»

Інший аспект, який не дає змогу жорстко розмежовувати *аматорський* і *професіональний* театри, — сумнів щодо поширеної точки зору про другу половину XVI ст. як період становлення професіонального театру. Важко уявити професіоналізацію *театру* раніше, ніж він було усвідомлений як мистецтво.

Так само важко уявити й народження мистецтва у часи, коли *мистецтва* майже не згадувалися у літописах, тобто вважалися подіями *неважливими* й існували лише в *анонімному* форматі — деякі прізвища авторів, організаторів і виконавців вистав дійшли до нашого часу лише випадково, і переважно у фінансових звітах.

Отже, маємо припустити, що ознаки *професіоналізму* слід шукати в іншому просторі. Саме це й довели свого часу такі універсальні обдарування, *аматори* режисури, як Андре Антуан і Отто Брам, Костянтин Станіславський і Марко Кропивницький, Всеволод Мейєрхольд і Лесь Курбас, Бертольт Брехт і Пітер Брук, допомігши глядачеві розплющити очі й побачити інші барви й форми існування світу. Не здобувши театральної освіти, усі вони, однак, були потужними автодидактами, здатними вчитися «на ходу» і пристосовувати до власних творчих потреб найрізноманітніші винаходи людства. ► ТЕАТР ДИЛЕТАНТСЬКИЙ, ТЕАТР ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР АМПІРУ, ТЕАТР АМПІРНОГО КЛАСИЦИЗМУ (від фр. *Empire*) — монументальний театр (стиль Імперії, 1804–1815 рр.) доби Наполеона I, естетично орієнтований на класицизм кінця XVIII ст., на стилі римських імператорів і навіть єгипетських фараонів, а ідеологічно — на оспівування перемог Наполеона і створюваної ним Імперії.

Стосовно театру термін вживається необґрунтовано рідко, адже найяскравіше цей стиль виявився в архітектурі, образотворчому мистецтві, а також у паратеатральних видовищах і сценічних жанрах, які зазвичай перебувають на узбіччі інтересів театрознавства і до яких склалося зневажливе ставлення. Однак, як справедливо зауважує дослідниця церемоніальної культури О. Захарова, «стиль ампір був останнім офіційним державним стилем Європи, продиктованим верховною владою». Приклади ампіру в сценічному мистецтві дає не лише театральне мистецтво Франції, а й Російської імперії (втім, як і будь-якої країни з імперськими претензіями).

Так, у липні 1812 року в Москві компанія Транже і Робба вибудувала літній амфітеатр і виставила *кінну пантоміму* «Баталія генерала Мальборуга». Постановка пантоміми на військову тему з боями і парадами виявилася співзвучною подіям 1812 року. Пантоміма починалася з кінної прогулянки Мальборуга, під час якої прибулий сурмач сповіщав про початок війни. У наступній картині генерал Атверзер робив огляд військам і віддавав наказ про початок воєнних дій. Генерал Мальборуг на чолі кавалерійського загону атакував фортецю. Після закінчення атаки маркітани забирали тіла убитих. Починався бій двох генералів на списах. Генерал Мальборуг гинув, і його ховали з військовими почестями.

Невдовзі батальний жанр почала опановувати й імператорська балетна сцена, вразивши глядача низкою тріумфів: «Ополчення, або Любов до Вітчизни» (1812), «Торжество Росії, або Росіяни у Парижі» (1814), «1 травня, або Гуляння в Сокольниках» і «Гуляння на Воробйових горах» (обидві 1816 р.). 1828 р. Ж. Турнієр поставив пантоміму в двох діях «Захоплення Очакова», інтерес до якої з боку правлячих кіл був великий, адже саме такі спектаклі вони хотіли бачити в цирку. На репетиції і для участі в спектаклях було відряджено 97 рядових солдатів, 4 унтер-офіцери і 4 військових барабанщиків. На арені розгорталися бої піхоти і кінноти, здійснювалася облога фортеці та її штурм. Турецькі солдати зображувалися недоумкуватими блазнями, а російські воїни, а надто офіцери, — хоробрими героями.

Особливі надії в цирках Імператорської театральної дирекції покладалися на пантоміму «Блокада Ахти» П. Мердера (1850). В офіційних колах цей спектакль розглядався як взірець, на який циркові слід було орієнтуватися. У газеті «Санкт-Петербурзькі відомості» писалося, що «умови цирку дозволяють вивести на сцену всі найголовніші і найцікавіші епізоди російської історії, відтворити перед очима глядачів героїчні подвиги, яких так багато в житті Росії, представити наочно дійових осіб в строях і обладунках давніх часів: Петра Великого, Єлизавети, Катерини, Павла, Олександра Благословенного, государя, що нині царює».

Борис Алперс відносив до представників *ампіру в російському акторському мистецтві* каратигінську школу акторської гри.

В Україні в XIX ст. стиль не мав ґрунту для поширення, ці передумови з’явилися лише в XX ст. — у національно забарвлених радянських парадах та інших паратеатральних видовищах. ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСЬКИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР АНАТОМІЧНИЙ (лат. *Teatrum Anatomicum*, англ. *anatomical theatre,* італ. *teatro anatomico*) — у загальному значенні — лабораторія для студентів-медиків, які вивчають анатомію, розтинаючи трупи, що ніби не стосується театру у вузькому значенні.

Публічні розтини людських тіл (аутопсія) вперше здійснені у XIV ст. у Болонському університеті. Тіла розтинали, дотримуючись значення трьох видів духа, які в ньому містились, від нижчого до вищого; спочатку розтинали живіт, потім груди і під кінець — голову. Розтини супроводжувалися читанням творів Аристотеля, Гальєна або інших авторитетів медицини. Публічний сеанс з анатомії швидко перетворився на символ і джерело медичної влади. Під час показів з використанням тіл доктори медицини мали можливості впливати на свідомість шляхом унаочнення своїх знань. Вони добилися монопольного права на виконання анатомувань лише університетськими медиками.

Перші анатомічні театри створено в Європі у XVI ст. (Монпельє, 1556; Лондон, 1557; Піза, 1569; Феррара, 1588; Базель, 1589; Падуя, 1594; Болонья, 1595; Лейден, 1597; Амстердам, 1619 та ін.). Згодом ці *видовища* поширилися у Франції, Нідерландах, Німеччині. Зазвичай це були пересувні театри на кшталт *шапіто* або

стаціонарні театри в розкішних приміщеннях на взірець давньоримських *амфітеатрів*. Квитки на ці *видовища* коштували дуже дорого (особливо на розтини жінок), однак сеанси збирали до вісімсот глядачів, переважно знаті.

Розтини зазвичай здійснювалися як *багатоактна вистава:* у перший день — внутрішні органи, на другий день — грудна клітка, на третій день — череп, на четвертий — кістки. Кожен *акт* тривав з ранку до вечора, а в антрактах між *картинами* працював *буфет*. «Розтини в анатомічному театрі, — пише Рой Портер, — були справжніми видовищами — театром у буквальному розумінні; а їм відповідали інші види тілесного показу, особливо пишномовна демонстрація жіночої краси у традиції, за якою поет вишукував частини своєї пані як трофеї для еротичного замилування. Саме тут художники включали сцени розтину до свого репертуару, зухвало натякаючи на традицію *pieta* розп'ятого Христа у зображенні трупів на анатомічному столі. Малювати труп означало розтяти його художнім, а не хірургічним ножем».

Публічні розтини сприяли популяризації деяких форм *статичного театру* — *чимітері* (*цвинтариків* — так називалися зображення трупів і кісток померлих, які покликані були стимулювати покаяння, навернення до віри грішників тощо), *театрів вощаних фігур, театрів гріхопадіння тіл* тощо. ► ТЕАТР ПАРАТЕАТР

ТЕАТР АНТИКУЛІНАРНИЙ (англ. *antri-culinary theatre*) — термін Бертольта Брехта для характеристики театру, який, на відміну від кулінарного (Макс Райнгардт), спрямований не лише на те, щоб сприяти процесу травлення у глядачів. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТЕАТР КУЛІНАРНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР АНТИТЕАТР (фр. *anti théâtre*; англ. *anti-theatre*; нім. *Antitheater,* ісп. *anti-teatro*) — загальний термін для позначення тенденцій, спрямованих на руйнування техніки традиційного *аристотелівського театру* (*принцип ілюзії, четверта стіна, перевтілення* тощо). Сам термін з'явився у 1950-х рр., у момент народження театру абсурду (жанр п'єси «Голомоза співачка» Е. Йонеско визначив як *антип'єса* і ця назва, вочевидь, підштовхнула до створити термін *антитеатр*, який уперше було застосовано 8 січня 1953 року щодо п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо»). ► АНТИТЕАТР, ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ

ТЕАТР АНТИЧНИЙ (англ. *ancient theatre, antic theatre*) — поняття, що охоплює різновиди давньогрецького театру, розвинуті під його впливом форми театру Давнього Риму і деяких країн Ближнього Сходу. Хронологічні рамки античного театру: VI ст. до н. е. — V ст. н. е.). ► ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ, ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ТЕАТР АНТРОПОЛОГІЧНИЙ (англ. *antropological theatre*, нім. *antropologisces Theater*, ісп. *teatro anthropológico*, фр. *théâtre antropologique*, пол. *antropologiczny teatr*) — за визначенням одного з фундаторів цього напряму Евдженіо Барба, — театр, який вивчає біологічну й культурну людину у театральній ситуації. Практику антропологічного театру реалізовано також у творчості Є. Гротовського, Р. Шехнера та інших режисерів другої половини XX ст.

Евдженіо Барба, учень Гротовського, замилуваний у твори Алена Гінзберга, Джека Керуака, Дж. Селінджера і «Beatles», отримав 1966 р. пропозицію данського Міністерства у справах культури і муніципалітету Хольстебро заснувати в цьому маленькому містечку (20 тисяч мешканців) театр і створити науковий театральний центр, який отримав назву «Одін-театр». Театр розпочав свою діяльність зі святкових парадів і церемоній вулицями міста. На думку В. Максимова, театр Е. Барби — це «традиція катакомбної культури (невипадково і А. Васильєв, і Е. Барба декларують необов'язковість присутності глядача). Сьогоднішній етап — розробка мови, основних принципів універсальної архетипічної надреальності — але саме в умовах театру».

Основні поняття театральної антропології й антропологічного театру у концепції Барби — *преекспресивність, сценічний біос, баланс у дії, танок протилежностей* тощо.

Преекспресивність (англ. *preexpressive*) — це техніки тіла, які ще не набули культурної семантизації.

Біос сценічний (англ. *scenic bios*) — це біологічно-фізіологічний рівень виконавського мистецтва.

«У XX столітті, — пише Барба у "Словнику театральної антропології", — відбулася революція невидимого. Значення невидимих структур було відкрите у фізиці і соціології, у психології і мистецтві, у міфі. Подібна ж революція відбулася і в театрі — з тією лише різницею, що невидимі структури в цьому випадку були відкриті не для того, щоб розуміти, як функціонує реальність, а для того, щоб на сцені було відтворено те, що перетворює сценічну вигадку на достеменне життя <…> Революція невидимого позначена в театрі *добою вправ* <…> Ось кілька характеристик, які пояснюють ефективність вправ як драматургії для непублічної роботи, тобто для роботи актора над собою: 1. Вправи — це педагогічна фікція. Актор вивчає не те, як бути актором, інакше кажучи, він не навчається як діяти на сцені. Вправи навчають його, як думати цілісним *тілом-духом* (*body-mind*). 2. Вправи навчають виконувати реальні (але не реалістичні) дії <…> 9. Вправи спонукають на практиці, через дію, опановувати парадоксальний спосіб мислення, долати життєві автоматизми і пристосовуватися до *екстра-повсякденної поведінки* (над-повсякденної поведінки). 11. Вправи дають силу позбутися стереотипів і умовностей своєї чоловічої / жіночої поведінки <…> 12. Вправи — це робота не над текстом, а тільки над собою. 13. Вправи сприяють самодисципліні й автономності від очікувань глядачів і звички ремесла. Вони являють нове начало, народження сценічного *тіла-думки*, незалежного від вимог вистави, але озброєного для неї».

У своїй роботі Барба спирається на практики східного театру, досвід Дельсарта, Далькроза, Станіславського, Мейєрхольда та інших майстрів, намагаючись виявити в них універсальні елементи. Він пише: «Чому, на відміну від Сходу, у західній традиції актори почали спеціалізуватися і відбувся поділ на актора-танців-

ника, актора-співака і драматичного актора?», адже «у західному театрі первісно не існувало відмінностей між актором і танцівником».

Стосовно власної практики Барба пише, що привчився «не надавати великого значення відмінностям між тим, що ми називаємо танцем, і тим, що зветься драмою; перестав сприймати персонажа як одиницю театрального виміру; не вимагаю, щоб стать виконавця співпадала зі статтю персонажа; я більше уваги приділяю звуковому багатству мови, її емоційній насиченості і здатності передавати інформацію, що виходить за межі семантики».

Щодо принципів створення ролей акторами західного театру Барба вважає, що «у своїй роботі вони не спираються на інтерпретацію персонажа і шукають відповідь на питання *як* замість *що*», тобто «створюють формально однорідну синтетичну конструкцію з деталей, які апріорно видаються несумісними з точки зору *звичного реалізму*», адже актор «створює лінію дії не для інтерпретації ролі, а для продуктивного існування на сцені». ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР БІДНИЙ, ТЕАТР ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ

ТЕАТР-АРЕНА ► АРЕНА, СЦЕНА-АРЕНА, ТЕАТР-ЦИРК

ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ (фр. *aristotelicien théâtre*; англ. *Aristotelian theatre*, нім. *aristotelisches Theater*, ісп. *aristotelico teatro*) — термін, упроваджений Бертольтом Брехтом на позначення драматургії і театру, що спираються на певну традицію тлумачення «Поетики» Аристотеля, хоча безпосереднього відношення до давньогрецького філософа цей термін не має. По суті, це просто *буржуазний* (*міщанський*) театр, вершиною якого, за Брехтом, став *театр психологічний*; це театр вишуканого удавання й імітації переживання; це одна з історичних, тобто мінливих, а не константних форм театру, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання *навіщо* персонаж здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином дійсність, *аристотелівський театр* створює психологічно вмотивовану, конфліктну і композиційно завершену (таку, що має початок, розвиток і кінець) дію. Це театр причиново-наслідкових зв'язків та імітації *суцільної дії*, про яку ще у 336–322 рр. до н. е. писав Аристотель («Трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо буває ж ціле і без усякого обсягу. Ціле — це те, що має початок, середину і кінець»). Це театр причин і наслідків, віра в який, так само, як і віра у причинний зв'язок (Вітгенштайн!), у XX столітті перетворилася на забобон.

За життя Аристотеля «Поетика» не користувалася успіхом, а відтак, напевне, не вплинула на розвиток античного театру і, можна навіть припустити, критично сприймалася сучасниками. Так само й далі, впродовж майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки, на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI ст. до коментування праць Аристотеля не взялися інтерпретатори, котрі й сформулювали *закони єдності місця й дії* (П. Ветторі, 1560) і навіть приписали Аристотелеві *закон трьох єдностей* (А. Кастельветро, 1570),

з приводу чого обурювався ще Гегель, який, однак, цілком сприйняв і розвинув положення Аристотеля щодо *цілісної дії* (у цьому сенсі можна говорити про *аристотелівсько-гегелівський театр*, адже саме Гегель обґрунтував і поглибив глухі натяки Аристотеля стосовно драматичного конфлікту).

Далі тезу про *завершену і суцільну дію* підтримали теоретики класицизму, реалісти, звісно, К. Станіславський (*наскрізна дія*), а услід за ними й інші послідовники *міметичного театру*. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, ніби з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії світового театру («Поетику» Аристотеля) з *системою Станіславського*. Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського (*суцільна* і *наскрізна дія*) ніби збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний театр, як універсальну й позаісторичну *магістраль* світового театру і, відповідно, про домінування *аристотелівського театру*, на тлі якого усі інші моделі театру — лише тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути. ► ТЕАТР ІЛЮЗІЇ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ, ТЕАТР МИСТЕЦЬКИЙ [МИСТЕЦТВ], ТЕАТР ХУДОЖНІЙ (англ. *Art Theatre*; фр. *théâtre des arts*) — театр, вистави якого здійснюються виключно або переважно «заради мистецтва» (*for «art's sake»*), а не заради прибутку; у США словосполучення застосовується зазвичай як синонім до аматорських драматичних колективів, а також колективів, які орієнтуються на мистецький пошук.

Уперше словосполучення *артистичний театр* фіксується 1797 р. у Парижі, де з'явився видовищний заклад під дивовижною, як на той час, назвою — «Théâtre des arts» («Театр мистецтв»), що, власне, й можна сприймати як першу ознаку зміни статусу театрального мистецтва. Однак остаточно концепція *мистецького театру* сформувалася лише наприкінці XIX ст., коли діячі театру, маніфестуючи *незалежність* у комерційному й політичному сенсі, орієнтувалися на вирішення мистецьких завдань і підкреслювали у назві своїх театрів саме артистичний вимір, що було доволі незвичним явищем для тогочасної театральної практики (назву ««Théâtre des arts» или Художественный кабинет» зафіксовано також 1861 р. у балаганній виставі театру маріонеток француза Едмона Пеньо у Росії).

Творці перших *мистецьких театрів* були одночасно й першими режисерами, інакше кажучи, театральна *режисура* постала одночасно з початком *емансипації й естетизації* театру (хоча пошуки творців перших *мистецьких театрів* здійснювалися на різних естетичних платформах: так, Поль Фор разом із Орельєном Люньє-По створював *неаристотелівський символістичний театр*, тоді як Андре Антуан, Отто Брам і Костянтин Станіславський — *театр психологічний* у річищі *аристотелівського театру* й *мімезису*). ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ВІЛЬНИЙ

ТЕАТР АРХАЇЧНИЙ (нім. *Archaisches Theater*) — термін для позначення раннього етапу (1700–1500 рр. до н. е.) розвитку давньогрецького театру на Криті, де вистави здійснювалися у палаці Кносса. ► ТЕАТР ПРАТЕАТР, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ОБРЯДОВИЙ

ТЕАТР АРХЕОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ (англ. *archaeological realism*) — напрям у театральному мистецтві середини XIX ст., репрезентований творчістю англійського режисера Чарльза Кіна (1811–1868), який, очоливши 1850 р. придворний «Театр Принцеси», закріпив за собою репутацію першого англійського режисера і піонера копіткого вивчення п'єси, побуту, звичаїв тощо. Він здійснив постановку сімнадцяти шекспірівських вистав, про які сучасники говорили як про «нескінченну череду живописних, технічних і музичних ефектів». Приділяючи увагу масовим сценам, він розбивав масовку на маленькі групи, кожна з яких мала точно визначені завдання. У своїй постановочній практиці Кін прагнув ефектності й археологічної точності (у зв'язку з чим починають вживати словосполучення «археологічний реалізм», яким характеризується творчість Кіна, а згодом і Генрі Ірвінга). Свій постановочний метод Кін називав «системою образотворчих ілюстрацій». Здійснюючи вистави у «Театрі Принцеси» у 1850–1859 рр., він намагався наблизити сцену до живопису, архітектури, історії й археології. У майбутньому цим шляхом пішов також послідовник Кіна в Англії — архітектор і режисер Едвард Вільям Годвін. Однак на відміну від Кіна, який намагався відтворити на сцені побут у дусі епігонського романтизму, Годвін виходив з того, що залишила епоха саме у сфері художній, він стилізував добу, а не реставрував її побут. Початок історії *археологічного реалізму* ведеться зазвичай від 1820 року, коли на сцені «Друрі-Лейн» було виставлено «Короля Ліра» Шекспіра. Розквіт «археологічного реалізму» настав тоді, коли Кін у «Театрі Принцеси» здійснив серію шекспірівських постановок. Перед прем'єрою театр випускав програмки, зміст яких нагадував наукові праці. Такий *археологічний листок* був виданий, зокрема, до вистави «Сарданапал». Для постановки «Венеційського купця» з Венеції були спеціально виписані справжні гондоли, а саме видовище Кін наситив величезною кількістю сценічних ефектів. Особливою популярністю користувалися ефекти сходу і заходу сонця, які створювалися за допомогою спеціальних сценічних пристроїв. Кін створив нову для англійського театру систему постійного репертуару, тобто репертуарний театр. Якщо раніше вистава виконувалася лише кілька разів, то після Кіна вона виконувалася 100–150 разів. ► ТЕАТР МАЙНІНГЕНСЬКИЙ, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ

ТЕАТР БАЛАГАН, ТЕАТР БАЛАГАННИЙ, БАЛАГАН (із перс. *балахане* — балкон, верхня кімната) — у Російській імперії XVIII ст. — тимчасова будівля для театральних, циркових або естрадних вистав. Термін вживається також для визначення жанрової природи видовища — балаганного видовища.

Балаганні вистави влаштовувались переважно під час ярмарків і народних свят, а репертуар їх складався з п'єс героїчного, сатиричного та побутового характеру, пантомім, інтермедій, співів, танців, виступів силових акробатів, факірів, дресированих ведмедів, з демонстрації різних фокусів і неймовірних обіцянок показати теля з п'ятьма головами, жінку-змію та ін. У більших балаганах показу-

вали цілі п'єси, в постановці яких використовувалися декораційні ефекти, польоти, провали, перетворення, повзали гігантські змії, оживали клумби квітів, літали добрі й злі духи, створювалися світлові ефекти — схід і захід сонця, водоспад, видіння. Усе це робилося не стільки за допомогою механізмів, скільки зусиллями робітників сцени. Персонажами п'єси були не типи чи характери, а лише маски.

Найцікавіший з балаганних персонажів — дід-райошник. Перед початком вистави він виходив на ґанок чи балкон балагана і закликав глядачів, розповідаючи різноманітні примовки і каламбури, в яких висміював поміщиків, чиновників, попів, представників влади. Він же знайомив присутніх з учасниками видовища, які іноді парадом виходили на балкон і там співали, танцювали, щоб зацікавити публіку. У малих балаганах дід-райошник показував глядачам райок — скриньку з панорамою якогось міста, видатної події чи з портретами відомих осіб. Цей показ він супроводжував коментарем у римованій формі.

Найперше у балаганній виставі дбали, щоб усе було чутно і видно. Один з маленьких балаганів мав напис: «Єгипетська темрява. Вхід 10 копійок». «Перш ніж увійти, помийте руки!» — закликав зазивала. Натовп, проходячи до балагана, кидав гроші в посудину біля входу. Коли балаган заповнювався, гасили світло. Ведучий голосно оголошував: «Найтемніша темрява, яка була в Єгипті за часів фараона! Виставу закінчено! Вихід у двері навпроти!».

В Україні балаган відомий з 1760-х рр., переважно у міському російськомовному середовищі — серед ремісників, різночинців тощо.

Елементи балагана широко використовувалися у практиці режисерів кінця XIX — початку XX ст.: у Москві — режисером М. В. Лентовським — творцем театрів «Ермітаж», «Буф», «Блазень» та ін.; в Україні прийоми балагана використовував у спектаклі «Алло, на хвилі 477» Лесь Курбас.

Однак у XIX ст. до балагана сформувалося зневажливе ставлення, про що свідчить репліка Євгена Гребінки: «Вся публика устремилася к полуразрушенному балагану, именуемому театром». Тобто балаганний театр сприймається упереджено, як *псевдотеатр, недотеатр*. ► ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР БАЛЕТНИЙ (англ. *ballet theatre* від фр. *ballet*, від лат. *ballo* — танцюю) — один з основних видів театру (поряд з драматичним, оперним тощо); театр, у якому основним засобом виразності є танець. Становлення балету в сучасному розумінні починається наприкінці XIV ст. в Італії. Остаточне виокремлення театру танцю тривало упродовж XV–XVII ст. Сам термін *ballet* відомий з останньої чверті XVI ст. ► ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР БАРОКО [БАРОКОВИЙ] (англ., фр. *baroque theatre* від італ. *barocco* — примхливий, коштовне каміння неправильної форми) — нечіткий термін, який інколи вживається стосовно театральних явищ від кінця XVI до середини XVIII ст.

Сам термін дістав поширення у Німеччині кінця XIX ст. завдяки працям Я. Буркгардта і Г. Вельфліна, які вживали його для позначення італійського образотвор-

чого мистецтва 1520–1750-х років, періоду, який у Франції традиційно належав добі *псевдокласики*, а в Іспанії — до *золотого віку*.

Згодом термін почали вживати стосовно мистецьких явищ, в яких виявилися такі ознаки: напружене поєднання релігійних і світських мотивів, аскетичних закликів і гедонізму, рафінованості й брутальності; метафоричність, алегоризм, емблематика, пишний, барвистий стиль, риторичне оздоблення і ускладненість форми; екзальтованість та екзотичність; мінливість, поліфонічність і підкреслені контрасти.

Дмитро Чижевський писав, що «культура бароко, не відмовляючись від досягнень епохи ренесансу, повертається багато в чому до середньовічних змісту та форми; замість прозорої гармонійності ренесансу зустрічаємо а бароко таку саму скомпліковану різноманітність, як у готиці; замість можливої простоти ренесансу зустрічаємо в бароко ускладненість готики; замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в ренесансі, зустрічаємо в бароко виразний поворот до теоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у середньовіччі; замість світського характеру культури ренесансу, бачимо в часи бароко релігійне забарвлення всієї культури — знову, як у середньовіччі; замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм, бачимо в бароко знову помітне присилення ролі церкви й держави». Найхарактерніші елементи барокового мистецтва, на думку Чижевського, — *дотеп, оксюморон, гра словами* тощо.

В основі барокової драми зазвичай лежить складний розгалужений сюжет із багатьма перипетіями, який завершується розподілом нагород праведникам і покарань грішникам (адже, за спостереженнями В. Сілюнаса, «барочний театр є містерією перетворення: перетворенням грішника на праведника, статуї — на людину, диявольської примари — на красуню Анхелу <…> шахрая — на лицаря»).

Вальтер Беньямін у праці «Походження німецької барокової драми» (1928) залишив таку характеристику *театру бароко*: «Драматурги цієї доби відчували себе приреченими на виконання завдання створення форми світської драми як такої <…> Драма німецького бароко постала, таким чином, карикатурою, спотворенням античної трагедії <…> Фабула їхніх головних і державних дійств спотворювала античну царську драму <…> Барочний літератор відчував себе повністю залежним від ідеалу абсолютистського державного ладу».

Із цих характеристик зрозуміло, що основні сегменти театру бароко перетинаються з театром абсолютистським, єлизаветинським, придворним, псевдокласичним, шкільним та іншими театральними системами. Щодо співвідношення широти цих формул, ясна річ, що барокова формула — найширша, адже охоплює усі перелічені види театрів, однак найменше виявляє специфіку описуваного явища.

Театр бароко — це театр підкресленої театральності, в якому домінує образотворче мистецтво, пластична виразність актора тощо. Барокова драма — це здебільшого творчість П. Кальдерона, В. Шекспіра, П. Корнеля, Ж. Расіна, К. Гоцці, авторів головних і державних дійств, шкільної драми тощо.

Складність питання про зв'язок того або іншого твору з театром бароко зумовлена тим, що, проголошуючи вірність панівним естетичним доктринам (класицизм), у своїй творчій практиці автори виявляли інколи протилежні настрої; саме це й утворило драматичну, а то й трагічну суперечність барокового театру.

З іншого боку, «семантична інфляція слова *бароко*, — зауважує Клод Міньйо, — стала джерелом незліченних випадків плутанини, які й пояснюють його успіх». ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР БАРОКО КОЗАЦЬКОГО — термін Г. Лужницького та його послідовників на позначення українського театру доби козацького бароко — аматорського і шкільного театру, вертепу. ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР БАТЛЕЙКОВИЙ, БАТЛЕЙКА, БЕТЛЕЙКА (від *Betleem* — польська назва Вифлеєма) — народний театр ляльок, поширений у Білорусії з XVI ст. Інші назви — *Вифлеєм, Вяртеп, Жлоб, Яселка*. Як і типологічно близькі види театру (*вертеп, шопка*), батлейка пов'язана з різдвяними святами. Поширенню батлейки сприяли мандрівні семінаристи, які адаптували до умови виконання батлейки сюжети шкільного театру. Згодом театр батлейки перейшов до міщан і селян, а в репертуарі поряд із п'єсами «Цар Ірод» і «Цар Максиміліан» з'явилися жанрові сцени «Антон із козою й Антониха», «Вольський — купець польський», «Берка-корчмар», «Циган і циганка» та ін. Сценою батлейки служила двохярусна скринька, що нагадувала церкву або будиночок (як у вертепі і шопці). У виставах діяло до сорока персонажів. Особливе місце серед батлейок належить тіньовій батлейці. ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ТЕАТР ШОПКА

ТЕАТР БЕНКЕТНИЙ — у Китаї XVI–XVII ст. — приватні трупи, які здійснювали показ вистав під час бенкетів. Підставою для бенкету могла бути будь-яка подія. *Бенкетні театри* не мали постійного репертуару і змінювали його залежно від побажань замовника. Так, відомо, що якийсь чиновник Лу Цзиюнь за півроку після того, як обійняв прибуткову посаду, влаштував бучний дводенний бенкет. Для цього він перебудував будинок і запросив на бенкет усе місцеве чиновництво та інших відомих осіб. Запрошені на бенкет актори виконали «Піонову альтанку». ► ТАФЕЛСПЕЛ

ТЕАТР БІБЛІЙНИЙ (англ. *Scriptural theatre*, пол. *teatr Bblijny*) ► ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ

ТЕАТР БІДНИЙ ► ТЕАТР УБОГИЙ

ТЕАТР БРАТСТВА [РЕЛІГІЙНОГО] — за доби середньовіччя — театр, створений під патронатом громадської організації — релігійного братства.

Перше релігійне братство, яке почало опікуватися релігійними видовищами, було організовано 1264 р. в Римі — це був театр братства «Гонфалоне» (Gonfalone — прапор, корогва) для показу у Колізеї релігійних містерій. Майже одночасно постало в Тревізо Товариство «de'Battuti», що спеціалізувалося на виконанні *містерій Благовіщення*. Найвідоміше серед театральних братств Франції — «Братство Страстей» у Парижі («Confrèrie de la Passion») — 4 грудня 1402 р. отрима-

ло від Карла VI монопольне право на виконання у столиці «містерій, міраклів та інших релігійних п’єс». Майже від самого початку свого існування «Братство» мало власне приміщення — Hopital de la Trinite, — в якому здійснювало показ *мімічних містерій* (*mystères mimes*) з нагоди різноманітних королівських виїздів тощо.

У XVI ст. містерія істотно змінилася, про що свідчить уривок зі звернених до Генриха III «Скарг королеві» (1588): «На цьому місці відбуваються численні збіговиська, що суперечать жіночій честі й скромності. Споруджують на помостах вівтарі з хрестами й прикрасами церковними і виставляють там на посміховище духовних осіб у безсоромних фарсах, начебто вони роблять таїнство Вінчання. Розспівують на церковний лад з Євангелія, шукають у ньому веселого слова і, знайшовши, глумляться. І немає того фарсу, що не був би нижчим, бруднішим і непристойнішим. І от, Сір, така погань у Вас здобула заступництво; тому що Ви дали їм дозвіл на те, щоб і далі діяло зло, яке почалося раніше за Ваше царювання…» Незважаючи на *скарги*, привілей було скасовано лише 1677 року, а до цього часу кожна трупа, що мала намір здійснити показ вистави, мусила платити данину «Братству».

Із середини XVI ст. «Братство» розігрувало видовище «Дії святих апостолів» протягом усього «театрального сезону», який тривав сім місяців. Проте 17 листопада 1548 р. паризький парламент оприлюднив указ, яким заборонив «Братству» показ містерій. Причому заборона відбулася саме того року, коли «Братство» знайшло притулок у Бургундському Отелі, в якому на власні кошти спорудило залу для театральних вистав. Паризький прокурор у своєму доносі до парламенту писав про «Братство»: «Ці низькі люди — усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою — на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати “Дії святих апостолів”, додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці — непристойні фарси. Їхня гра тривала шість-сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глузуванню».

Поряд з *братствами страстей* починаючи з XIV ст. у Парижі постають і театральні товариства іншого ґатунку — приміром, *базоські клерки*, спілки судейських клерків, адвокатів і чиновників парламенту, що отримали свою назву від слова *Bazoche* (лат. *basilica* — палац, будівля парламенту). Ця асоціація юристів постала на початку XIV ст., обирала свого голову — *короля Базоші* (*empereur de la basoche*) і мала різного роду привілеї. Тричі на рік клерки з’являлися на вулицях у парадних яскравих костюмах, організовуючи процесії (*monstre*) і розігруючи п’єси під час свята Трьох Королів, на травневі свята й на масляну, коли вони розігрували дотепний судовий процес між Постом і Карнавалом. Базоські клерки брали також участь в урочистостях під час *в’їздів* королівських осіб, виставляли *живі картини* і пантоміми до міських свят і грали у залі парламенту в урочисті дні. Однак сатиричний характер фарсів, що виконувалися клерками, призводив інколи до сутичок з владою, за що вони неодноразово публічно каралися, а самі вистави так само неодноразово (1395, 1442, 1476 та ін.) заборонялися. Остаточно ці спілки заборонені 1582 року.

Поряд із «базоськими клерками» виступав у Парижі й гурток *безтурботних хлоп'ят* (*enfants sans-soucy*), який спеціалізувався на показі блазенад — *соті* (*sottie* від *sot* — блазень, дурень). Члени гуртків, які об'єднували заможну молодь та інтелігенцію, виступали в костюмах блазнів з ковпаками, з вухами віслюка й бубонцями, у різнокольоровому вбранні, з жезлами блазнів у руках (*marotle*). Їхні забави супроводжувалися акробатичними стрибками і гімнастичними трюками, що вимагали від виконавців значних технічних навичок. На чолі товариства стояв *князь блазнів* (*Prince des sotte*), а поряд з ним — *Матуся-дурепа* (*Mere sotte*).

Товариства блазнів поширилися не лише у великих містах, а й у провінціях (у Руані існувало *братство рогоносців — confrèrie des cornards*, у Камбрі виступали *безсоромники — ri bauds*, у Діжоні — товариство «Матусі-Дурепи» або *діжонська інфантерія*, що виходила на вулицю в блазенській процесії з декорованими колісницями й музикою).

У Голландії у другій половині XV ст. постали *камери риторів* (*редерейкери — rederijkkamers*) — релігійно-цехові об'єднання, які, починаючи з 1496 р., влаштовували змагання, що мали назву *ланд-ювели* (*landjuwelen* — скарбниця країни) — публічні турніри просто неба й диспути. Лише в Амстердамі у цей період налічувалося двадцять вісім таких камер.

Основними жанрами камер риторів були *клухти* (*klucht*), *есбатементи* (*esbattement, esbatement* — фарси) і *мораліте*. Кожна камера мала ім'я на честь квітки («Лілія», «Фіалка») або на честь святого покровителя (камера «Святого Антонія» та ін.). На чолі камери стояв старшина, якому допомагало виборне правління.

Процесом постановки безпосередньо керував *фактор* (поет, драматург і постановник в одній особі). До складу камери обов'язково входили блазень і посол, які повідомляли сусіднім містам про місце й час проведення змагань. Учасники змагань отримували якусь морально-етичну проблему, на яку кожна організація відповідала спеціально написаною і розіграною виставою. Причому інколи ці відповіді суперечили канонам церкви (так, 1539 року крамольний виступ камер риторів став причиною знищення міста Гента; «ігри риторів, — писав свідок подій, — коштували життя багатьом тисячам осіб»; герцог Альба стратив, серед інших, революційних ватажків і керівників театральних організацій).

Незважаючи на переслідування, змагання камер риторів тривали доволі довго, доки тривав народно-визвольний рух, але як тільки «об'єднані провінції» очолила велика буржуазія, камери риторів припинили своє існування: 1606 року був оприлюднений указ про заборону вистав камер риторів.

Процедура показу вистав зазвичай здійснювалася за визначеним сценарієм. Приміром, антверпенські *змагання камер риторів* (ланд-ювели) відбувалися таким чином: у перший день свята здійснювався урочистий *в'їзд* камер, що прибули для участі у змаганні (кожна камера була представлена групою вершників, колісницею з алегоричними фігурами і кількома візками з іншими учасниками; по-

переду їхав блазень із кицькою, окулярами або іншими атрибутами дурості); другого дня найкращі виконавці *в'їзду* урочисто нагороджувалися, після чого біля готелів влаштовувалися живі картини — *картини-ребуси*, значення яких розкривалося завдяки коментарям розпорядників; наступного дня влаштовувалися *змагання блазнів* (комічні сценки, монологи і пиятика); на четвертий день міська влада влаштовувала бенкет для членів правління камер риторів, що прибули для участі у змаганні; з п'ятого дня влаштовувалися театральні змагання, під час яких розігрувалися *мораліте* на заздалегідь визначену тему; в останній день своє видовище показувала місцева камера і свято завершувалося роздачею призів.

Виступи камер риторів відбувалися на двоповерхових сценічних майданчиках (нижня частина, де розігрувалася основна частина п'єси, мала розсувну завісу; верхній поверх, призначений лише для демонстрації алегоричних «живих картин», також мав розсувну завісу; інколи на верхньому поверсі замість акторів показували вощані фігури або картини).

Згодом подібні братства з'явилися в Німеччині й Англії, де в ролі організаторів містерій виступали братства вільних каменярів — масони.

Ритуали посвячення в таїнство (*mystery*) свого ремесла влаштовували цехи й гільдії ремісників — ці вистави у складі містерійного циклу виокремилися у *craft cycle* — *ремісничий цикл*.

Значний внесок у розвиток театру здійснено й братствами в Україні. Адже саме братствам належала величезна роль у створенні перших (братських) шкіл, а відтак і у впровадженні в Україні форм шкільного театру. ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР БРОДВЕЙСЬКИЙ (англ. *Broadway Theatres*) — у США — театри, розташовані у Нью-Йорку, на Бродвеї; синонім легітимного театру.

Бродвейський театр — це не лише географічне визначення, а й модель театру, що сформувалася наприкінці XIX — на початку XX ст., коли розташовані на Бродвеї і прилеглих вулицях театри почали орендувати менеджери для показу драматичних і музичних вистав. Бродвейські театри не мають постійних труп, режисерів, репертуару; трупи, за обов'язкової участі *зірок*, комплектуються для виконання однієї п'єси, яку показують щодня, доки вона робить збори; якщо ж спектакль невдалий і зборів нема, трупа розпускається. Зі спектаклю, що мав успіх на Бродвеї, здійснюються спектаклі-копії й показуються по всій країні. Для постановочного стилю бродвейської вистави характерна пишнота, що вимагає значних витрат, тому вони й фінансуються зазвичай великими підприємцями (*ангелами Бродвея*), які вибирають п'єсу, запрошують режисера і головних виконавців. Після Другої світової війни вартість постановки бродвейської вистави досягала ста тисяч доларів для драматичного спектаклю і півмільйона доларів для мюзиклу. До репертуару бродвейських театрів входять переважно детективи, легковажні комедії, ревю і драми із виграшними ролями для «зірок». Так, у березні 1984 року на сце-

нах бродвейських театрів показувалося одинадцять мюзиклів, чотири комедії і одна драма. Через високі ціни вистави недоступні для широких верств населення. У 1920-х рр. народжуються поняття, що описують театр, альтернативний бродвейському — *оф, оф-оф* і *оф-оф-оф-Бродвей*. ► ТЕАТР ОФ-БРОДВЕЙ, ТЕАТР ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ

ТЕАТР БРУТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ГРУБИЙ (англ. *rough theatre*) — в умовному поділі Пітера Брука — один з видів театру: *священний* (*релігійний*), *брутальний* (*народний*, вуличний), *мертвий* і *театр як такий* (об'єднує всі види театрів).

ТЕАТР БУЛЬВАРІВ, ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ (фр. *boulevard théâtre*; англ. *boulevard theatre*; нім. *Boulevardtheater*, ісп. *boulevard*, пол. *bulwarowy teatr*) — це одночасно тип театру, репертуар і властивий йому стиль виконання. Початково у Парижі 1760-х рр. бульварними називалися театри, розташовані на бульварах дю Крім, Сен-Мартен і дю Тампль; ці райони інколи називали бульварами злочинів, через те, що тут пропонувалася публіці *жахлива мелодрама*, переповнена злочинами. На сценах театрів «Гете», «Амбігю», «Фюнамбюль» та інших виконувалися вистави про злочини і сентиментальні подвиги: мелодрами, пантоміми, феєрії й акробатичні видовища, комедії, арлекінади. 1860-го року за наказом префекта бульвар Тампль та всі розміщені на ньому театри було зруйновано. Однак доба бульварного театру на цьому не скінчилася, адже бульварна п'єса — це результат еволюції *гарно скроєної п'єси* і *мелодрами*, загальною особливістю яких є міцна драматична структура, конформістська фабула (п'єса *лоскоче* нерви глядача, але ніколи не порушує громадського спокою і залишається приємною). Події цієї домашньої трагікомедії зосереджені навколо любовного трикутника. Театр бульварів — це, за словами Патріса Паві, *ненав'язливий агітпроп благополучних людей*.
► ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ

ТЕАТР БУРАТІНІ (від італ. *Buratto* — сито для просіювання; Burattini — фігурки італійського театру ляльок, які мають голови з порцеляни, дерева, глини, гіпсу, тканини, пап'є-маше, руки, а інколи й ноги; тулубів у ляльок нема: замість тулуба — широкий одяг, під яким ховається рука лялькаря) — італійський театр ляльок, який дістав поширення у Європі XVI–XIX ст. Так, «Московські відомості» від 3 березня 1790 р. повідомляли, що в будинку князя Голіцина («близ Малороссейки в 5 части квартала») італієць Фіандіні демонструє різноманітні фокуси («еще до сего невиданные штуки картами, деньгами и большими шарами») і «при том показывает куклы, которых буратинами называют, сделанные по италианскому манеру, в живом движении, кои меж собою разговаривают странным образом: Пулицанелла, Бригкела, Пантолоне и Доктор — сии четыре лица и многие другие составят увеселительную комедию». Показ здійснювався щодня, вартість квитків становила від 50 до 25 коп. У Римі і Неаполі ці ляльки називалися також *пупі* (*Pupi*) і *пупаччі* (*Pupazzi*). ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ — термін, який вживав Іван Франко: «Театр, устроєний на взір західноєвропейського, міщанського, буржуазійного». ► ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ

ТЕАТР БУТО (япон. *butoh* — танець темряви або важка хода) — різновид японської артистичної практики, що розвинулася на ґрунті дзен-будизму, західноєвропейського експресіоністичного танцю, естетики дадаїзму, *мистецтва андеґраунду* і протестного руху японської молоді проти США. Першу постановку у стилі Буто здійснив 1959 р. Тоцумі Хіджиката за романом Юкіо Місіми «Заборонені насолоди». Одна з головних ідей Буто — перетворення танцю з простого мистецтва на мистецтво розкриття сутності власного тіла. Рух виконавця в Буто визначається не ритмікою, а оригінальною *нотацією* (*Буто-фу*), прикладами якої є такі виконавські завдання: «Стань камбалою, що плаває у тобі», «Уяви, що твоя голова збільшилась у десять разів» та ін. (щось на кшталт відомого дзенського коану «Оплеск однією долонею»). У практиці Буто вирізняють два основних стилі: один — як мистецтво перформенса, для виступів перед публікою; інший — призначений для самого виконавця. У залі, де здійснюється підготовка і показ Буто, дзеркала накриваються тканиною, щоб уникнути візуального сприйняття тіла самим виконавцем і *красивості*. В еволюції Буто вирізняються такі етапи: *класичне Буто, сучасне Буто, постмодерне Буто* і *пост-Буто*. У процесі еволюції Буто дрейфує у бік *contemporary dance* з елементами Буто. Театр Буто мав великий вплив на формування *фізичного театру*. ► ТЕАТР ТАНЦЮ, ТЕАТР ФІЗИЧНИЙ

ТЕАТР ВАКАСЮ-КАБУКІ (*wakashu kabuki* — Кабукі хлопчиків) — різновид японського традиційного театру Кабукі, головними виконавцями в якому були тендітні хлопчики 10–15 років. Ці театри дістали поширення після 1629 року, коли були заборонені виступи труп *Онна-Кабукі* (жіночих театрів). Вистави *Вакасю-Кабукі* мали переважно танцювально-пісенний характер. 1652 року вистави *Вакасю-Кабукі* були також заборонені. ► ТЕАТР ОННА-КАБУКІ, ТЕАТР КАБУКІ, ТЕАТР ЮДЖО КАБУКІ, ТЕАТР ЯРО КАБУКІ

ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР РОЗМАЇТОСТІ (фр. *variete*, від лат. *varietas* — різноманіття, суміш; пол. *teatr rozmaitości*) — театр малих форм, естрадний театр, у репертуарі якого поєднуються різні види сценічного мистецтва з переважанням розважально-комедійних жанрів. Термін *вар'єте* застосовується зазвичай як узагальнена назва для *кабаре, бурлеску, кафе-шантанів, мюзик-холів, ревю* тощо. Сам термін походить від назви театру «Вар'єте» (Variete), заснованого 1720 р. в Парижі, у приміщенні театру «Пале-Рояль» актрисою і антрепренером Монпансьє.

Вар'єте, за дотепним зауваженням Г. Фукса, це «драма, по суті, ритмічні рухи тіла в просторі; тут танці, акробатика, жонглювання, ходіння по канату, фокуси, боротьба або бокс, дресировані тварини, шансонетки, буфонади в масках. Це — жебрацька підробка під розкіш всіляким лахміттям, мішурою, строкатістю, в дитячій безпосередності; акторська творчість розрахована лише на враження від тілесних, тваринних елементів гри».

Інколи вважається, що головна ознака, що відрізняє вар'єте від кабаре, — столики перед сценою у вар'єте. Однак театральні словники Польщі, в якій традиція

театрів-кабаре є дуже потужною, інтерпретують кабаре як вистави, що розігруються в кав'ярні або ресторані.

Як тип видовищного підприємства найбільшу популярність театри вар'єте здобули в Європі наприкінці XIX ст. (з 1880-х рр. з'являються театри кабаре-вар'єте — «Ша нуар», «Фолі бержер» та ін., вистави яких відзначаються пишністю постановки, сентиментальністю, фривольними, непристойними жартами). Найбільші вар'єте Парижа — «Лідо» і «Фолі бержер».

Розквіт цих видовищних закладів припадає на 1920–1930-ті рр., коли в паризьких вар'єте («Мулен Руж», «Аполло») артисти розвинули естрадну манеру невимушеного, виразного співу, побудованого на речитативі і мелодекламації, що поєднували вокальне виконання з акторською грою. 1927 р. лише у Берліні було дев'яносто сім театрів вар'єте.

У Росії дивертисментні програми, складені із куплетів, каскадних танців й еротичних пісеньок, демонструвалися із середини XIX ст. у ресторанах і кав'ярнях (««Омон», Вар'єте», «Вілла-Роде», «Акваріум», «Ермітаж» та ін.).

Значний інтерес до театрів малих форм, зокрема й театру вар'єте, виявляли діячі авангардового театру. Так, 1913 р. Філіппо-Томаззо Марінетті видрукував «Маніфест театру-вар'єте», в якому, заперечуючи *традиційний драматичний театр*, пропагував *сучасний театр*, який: не знає традицій, догм і вчителів; стає практичним, оскільки розважає; сприяє формуванню нового світовідчуття, глузуючи з ідеалів Чудового, Великого, Урочистого, Релігійного та ін.; будучи зобов'язаним розважати, ніколи не повторюється; єдиний залучає публіку до дії (підспівування, репліки у відповідь на звернення зі сцени); антиакадемічний, примітивний і наївний; на відміну від традиційного театру, зосередженого на психології, естрадний театр оспівує дію, владу інстинкту й інтуїцію; він зневажає ідеальне кохання, знижує статевий потяг до рівня природної функції злягання, прищеплює смак до зв'язків швидких, легковажних та іронічних; театр естради руйнує наші уявлення про перспективу, простір, час, пропорції тощо.

Термін *вар'єте* часто використовували як власну назву театрів, кафешантанів та інших розважальних закладів (так, у Петербурзі з 1875 р. понад сорок років існував кафешантан «Вар'єте»). ► ТЕАТР РЕВЮ

ТЕАТР ВЕРБАТІМ (лат. *verbatim* — дослівно) — різновид театру, що зародився в Англії у середині 1990-х рр. і спирається на техніку створення тексту шляхом монтажу дослівно записаної мови. У певному сенсі театр вербатім можна вважати продовжувачем театру натуралізму на сучасному етапі і різновидом документального театру. Основні етапи роботи в театрі вербатім — обрання драматургом теми, збирання матеріалу (запис на магнітофон інтерв'ю у потрібних людей), монтування тексту і створення вистави. Найвідоміші вистави театру вербатім: «Мова тіла» Стівена Долдрі (дослідження образного, психологічного й інформаційного уявлення гомосексуалістів про власне тіло), «Серйозні гроші» Керіл Черчілл (про

ділків Сіті), «Монологи вагіни» Ів Енслер (на основі інтерв'ю на тему жіночого тіла; п'єса дала поштовх руховi «за права вагіни (vagina) проти насильства (violence)»), «Shopping Fucking» і «Відверті полароїдні знімки» Марка Равенхілла та ін.

Більшість театрів вербатім, імітуючи достеменне життя, ґрунтується на ненормативній лексиці і виявляє посилений інтерес до чорнухи. Постановки вербатім театру передбачають лише текст і фізичну присутність актора, а мета його полягає у створенні ілюзії тотожності виконавця і персонажа. Ключові поняття театру вербатім — *соціальне спрямування, монтаж* і *театралізація*. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ФАКТУ

ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ВЕРТЕП (вертеп — старослов'янськ., з XI ст. — сад, печера, де, за переказом, народився Христос; найближчий за часом до народження вертепу «Лексіконъ славенороссКій и именъ тлъкованіє» Памви Беринди, 1627, подає термін у першому значенні — печера) — один з перших різновидів релігійного театру в Україні, а згодом і в Росії; переносний театр ляльок, у якому, починаючи з кінця XVI ст., розігрувалися вистави євангельського змісту.

Про український вертеп *(шопку, яселка, бетлейку, бетлегем, бетлем* тощо) — здавалося б, відомо майже все: що слово *вертеп* — це одночасно і ясла, і печера, і скринька для вистав, і сам текст лялькової вистави, і вид театру, і жанр; що у жанровому відношенні — це один з різновидів середньовічної містерії, містерія з дивертисментом, містерія з інтермедією; шо вертеп — це обряд, забава, шкільна драма, вертепна драма, лялькова комедія, або навіть опера, зміст якої взято зі священного писання; що перший вертеп має церковнослов'янський напис «Року Христового 1591 збудований» (отже, вертепні вистави відомі в Україні вже 1591 року); що розмір цього похідного будиночка, шафи або скриньки коливається в межах 75–150 см заввишки, 61–100 см завширшки, і 35–55 см завглибшки; що походження вертеп має чи то цілком самобутнє, чи то західне (чи то поганське, чи то православне, чи то католицьке); що вертеп дуже нагадує католицькі яселка, *презепіо* (*presepio* — різдвяні ясла з глиняними, порцеляновими або картонними фігурками Св. Марії, Св. Йосипа, Христа та деяких інших персонажів або *театр метаморфоз*; в Іспанії їх називають *nacimientos*, в Каталонії — *pessebres*, в Португалії — *presepios*, *autos de presepio,* в Італії — *presepe,* осуарії і статичні театри смерті; що подібний театр існував також у Білорусії (*жлоб* — різновид *батлейки*, який синтезував технічні принципи *театру тіней* і *механічного театру*); що виконували вертепні вистави скоморохи, міщани, благочестиві люди з мирян, мандровані дяки, бурсаки, спудеї, церковні півчі, п'яниці, пиворізи, спеціальні виконавці — *вертепники*; що виконувалися вертепи ляльками, живими виконавцями, як мімодрама або комбіновано (останнім часом з'явилися повідомлення й про реліктові, тіньові форми вертепу, що подекуди трапляються в Карпатах і на Волині), у вертепній хаті, на ярмарках, на міській або сільській площі; що виконувалися вертепні вистави лише на Різдво (та на інші свята).

«Пізніше, — писав В. Перетц, — і у вертепну драму — чисту містерію увійшов світський елемент» (думку про зв'язок вертепного театру з містерією поділяв також і В. Всеволодський-Гернгросс, який вважав, що з вертепом «тісно зв'язана драма-містерія різдвяного циклу "Цар Ірод"; вона була не єдиною російською п'єсою цього жанру. Відомі ще "Три царі" та "Йосип Прекрасний", які не збереглися до нашого часу»).

Сама ж вертепна драма, — писав В. Перетц, — «поділяється на дві частини — духовного і світського характеру; перша — звичайна різдвяна містерія»; друга — «показує, що авторів його не стримували умовні рамки містерії і шкільної драми». Насправді сюжет вертепу складався з трьох частин: релігійної, яка має зв'язок з народженням Христа, п'єси «Цар Ірод» і жанрових сцен. У тексті вертепу, записаного Е. Ізопольським, це п'єси про царя Ірода, про Багача і Смерть, а також жанрові сценки («парубок серед забави з улюбленою дівчиною хапає її за спідницю, тисне за груди й ногу свою підіймає аж на голову милої, яка чинить йому властивий дівчині опір, поки нарешті почнуть танцювати»).

З усього цього умовно відомого невідомо лише, навіщо цей театр постав, яку потребу задовольняв і чому так погано документований?! Так само, як невідомо, чому, як вважає О. Кисіль, «вертеп був дуже зручним, бо не вимагав ні складної постановки, ні сили людей, а проте давав засоби легко здобувати кусок хліба та чарку горілки»?! Про які зручності йдеться у процесі пересування похідного театру з розміром у середньому 110 см заввишки, 80 см завширшки, 45 см завглибшки? Як довго, і як далеко можна нести цю зручну «шафу» взимку в пошуку засобів «легко здобувати кусок хліба та чарку горілки»?! а ще й ляльки з собою нести, і якесь таке-сяке майно: кубометр дров! Навіщо було запозичати його з католицтва (від єзуїтів!) під час загостреного релігійного протистояння і, вже за правління Петра I, який, за словами Г. Флоровського, створив *поліційний пафос*, його (вертеп) забороняти? і головне: яку відповідь і на який виклик давав вертеп?!

Пересувні театри ляльок — бачені ним в Європі *театри чудес* — впровадив для пропаганди власних реформ Петро I, свідченням чого є, зокрема, документ про гастрольну діяльність восени 1700 року «іноземців прусських» Самійла Єлєдова, Христофора Герке і Павла Коцинського, що подали чолобитну про видачу для гастрольної поїздки в «малоросійські міста» проїзних грамот, у відповідь на що вийшов указ, у якому, зокрема, сказано було: «Из Москвы для показания комедийных штук комедианты иноземцы прусской земли скоморохи сиречь Христофор Герке, Павел Коцинский да с ними русской земли кукольник Ивашка Иванов. И как они в который город приедут <…> всем для показаний тех комедий пожаловать велеть безо всякого препятствия <…> и для комедийного представления отводить дворы <…> и как они приедут в войска малороссийского гетмана обоих сторон Днепра <…> ко двору Ивана Степановича Мазепы, повелеть им быть для отправления в малоросийских городах комедий сколько похотят».

Одним із завдань гастролерів був показ вистав у військах гетьмана Мазепи. Приїзд лялькарів до війська був своєрідним подарунком Петра для полків, що мали важливе стратегічне значення. Маршрут групи пролягав через Київ, Білу Церкву, Чернігів, Полтаву, Малин, Прилуки, Миргород, Сорочинці, Ніжин, Гадяч, Стародуб, Суми, Батурин. Змістом вистав театру чудес були польоти, перетворення, сцени з рицарських романів, біблійних притч та ін. А біля порталів під час дії стояли величезні ляльки — воїни в обладунках і шоломах.

У тексті вертепу, наведеному М. Маркевичем, діють Пономар, Ангели, Пастухи, Ірод, Охоронець Ірода, Три царі східних, Сатана, Смерть, Рахіль, Воїни і Хор, а також Дар'я Іванівна — полюбовниця Солдата, Солдат, Циган, Циганка, Угорець, Поляк, Полька, Жид, Уніатський Піп, Клим, Дячок, двоє Чортів, Мужик, Артилерист, Коза і Запорожець з Хвеською.

Але найголовніший сюжет вертепу, попри містерійне оздоблення, полягає в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє волелюбний Запорожець. Адже відомо, що на Січі було чимало поетів, кобзарів, художників, співаків, танцюристів, народних лицедіїв. При всіх шістнадцяти церквах, що діяли на території «Вольностей Війська Запорозького», існували церковнопарафіяльні, а також діяли три спеціальні, підвищеного типу школи, учням яких було надано привілеї одержувати прибутки за колядування під вікнами січового товариства і за поздоровлення його на свята Різдва, Нового року і світлого Христового Воскресіння.

Деякі дослідники вважають, що у вертепі відбулася десакралізація містерійних мотивів. Насправді слід говорити про трансформацію сакрального символу. Християнського героя у вертепі витіснив національний герой — козак. Саме тому, за спостереженням Л. Софронової, «в одній Великодній містерії, "Мудрість Передвічна", ключовим словом стає свобода, яку дав людині Господь, "неповинно" вмираючи на хресті». Ймовірно, що саме через у 1736 р. в листі до київського митрополита Рафаїла Заборовського Т. Прокопович застерігав архієпископа від дальшого ходіння бурсаків з вертепом (це, на його думку, принижувало гідність Академії).

«Правдоподібно, — пише Дмитро Антонович, — що і спеціальні утиски проти вертепу і заборона його за Петра і мали причиною вставки та дотепи з натяками на кривди Україні від московського сусіда та сатиричні висміювання москалів та їхньої політики». На бунтівний характер вертепних вистав за доби творення бюрократичної держави Петра І, а пізніше й Катерини II, вказував і В. Всеволодський-Гернгросс.

Ставши своєрідним мистецьким літописом, вертеп відгукувався у своїх виставах на політичні події й зафіксував у ньому імена народних героїв. Невипадково ж у деяких з них Запорожець мав ім'я гетьмана Богдана Хмельницького, Максима Залізняка та ін. Звідси й постала *містерія у скриньці* — вертеп.

Інколи вертеп називали *райком* («наші старі вертепи називано також райками» — І. Франко). ► ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ЖЛОБ, ТЕАТР ПРЕЗЕПІО, ТЕАТР ШОПКА, ТЕАТР ЯСЕЛКА

ТЕАТР ВЕЧІРНІЙ (англ. *dinner theatre, pub-theatre*) — театральна вистава в залі для публіки, що вечеряє; вечірні вистави в ресторані або нічному клубі, зазвичай з участю зірок. ► ТЕАТР ОБІДНІЙ

ТЕАТР ВІДКРИТИЙ (англ. *open theatre*, пол. *teatr otwarty*) — термін вживається у кількох значеннях: театр, відвідування якого не має станових та інших обмежень, тобто загальнодоступний театр; театр без покрівлі, тобто театр просто неба; театр альтернативний, що не має обмежень естетичного характеру і прагне бути відкритим до різних естетик тощо. ► ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА

ТЕАТР ВІЛЬНИЙ (англ. *independent theatre*, рос. *театр вольный*) — у Російській імперії XVIII–XIX ст. — недержавний театр. Уперше словосполучення зафіксовано у назві організованої в Ярославлі трупи Ф. Волкова. 1779 р. в Петербурзі створено «Вольный росссийский театр» (з 1780 р. трупою керував І. Дмитревський). 1783 цей театр став державним, отримавши назву «Городского деревянного театра», або Малого театра (на відміну від Великого). Назву «Вольный театр» мав театр кн. Рєпніна в Полтаві. Поряд з *вольным театром* уживалися словосполучення *вольная труппа, вольные актеры, вольные музыканты, свободные артисты*. Микола Костомаров у праці «Очерк домашней жизни и нравов великоруського народа в XVI и XVII столетиях» уживав термін «вольная труппа» для характеристики скоморохів; він писав: «скоморохи, составлявшие у нас в некотором смысле особенный ремесленный цех, постоянно преследуемый ревнителями благочестия <…> образовывали вольную труппу из гуляющих людей всякого происхождения, иногда же принадлежали к дворне какого-нибудь знатного господина».

У другій половині XIX ст., після скасування театральної монополії у більшості європейських країн, творцями *вільних* і *незалежних* театрів, у назві яких вживалися ці позначення, були Поль Фор, Андре Антуан (першим варіантом назви «Вільного театру» Антуана було «Театр на свободі» — назву запозичено у Віктора Гюго), Жак Руше, Отто Брам, Габрієла Запольська, Коте Марджанішвілі та ін.

У 1930-х рр. рух *незалежних* театрів розгорнувся в країнах Латинської Америки. Так, в Аргентині 1930 р. драматург і режисер Л. Барлетта створив незалежний драматичний театр «Ель Пуебло» (Народний театр) та ін. Незалежні театри вели активну громадську роботу, влаштовували лекції, безкоштовні вистави на ярмарках, площах, у клубах і в бібліотеках.

В Україні першим театром з власною назвою *незалежний* був «Український Незалежний театр» Товариства «Руська бесіда» у Львові (1920–1921). ► ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ

ТЕАТР ВЛАДИ (англ. *theatre of Power*) — термін, що ґрунтується на впровадженому Річардом Вортманом понятті про сценарій влади: у кожній добі можна виявити не серію окремих драм, а єдину багатоактну драму — сценарій, у якому одні й ті самі теми розробляються стосовно певних випадків і обставин; цей сценарій вплітає конкретні події в символічний контекст; будь-яка вистава в цьому контексті є лише окремим епізодом, який пов'язаний із загальним *сценарним пла-*

ном; сукупність видовищ, які здійснюються за цими сценаріями, утворюють Театр Влади, який окреслюється не лише у *головних державних дійствах*, що виставляються на перших сценах держави, але — у найширшому сенсі — у театральності доби, спрямованій на творення образу влади. ► СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ПАРАТЕАТР

ТЕАТР ВОГНЮ, ТЕАТР ВОГНЮ І ПАПЕРУ (пол. *teatr ognia, teatr ognia i papieru*) — одна із сучасних форм театру у Польщі; театр предметів із використанням паперу й вогню. ► ТЕАТР ПРЕДМЕТІВ, ТЕАТР ФЕЄРВЕРКІВ

ТЕАТР ВОЙОВНИЧИЙ, ТЕАТР ГЕРИЛЬЇ (англ. *guerilla theatre*; нім. *Guerillatheater*; ісп. *theatro de guerilla*, фр. *théatre de guerilla* — театр партизанський) — за визначенням Патріса Паві, театр, заангажований у політичному житті. До передвісників цього типу театру можна віднести театри Вс. Мейєрхольда і Леся Курбаса, Е. Піскатора й Е. Буріана, войовнича термінологія яких віддзеркалилася навіть у таких назвах, як «Барикади театру» (назва друкованого органу «Березоля») та ін. На думку Д. Косинського, одна з особливостей театру герильї пов'язана із його прагненням зруйнувати межу між мистецтвом і політичною маніфестацією (гепенінги тощо).

Термін *театр герильї* народився наприкінці 1960-х і пов'язаний з діяльністю бразильського режисера Августо Боаля (1931–2009). На першому етапі діяльності свого інтерактивного театру Боаль залучав глядачів до обговорення вистав, але згодом умови змінилися і глядачам було дозволено зупиняти виставу і пропонувати акторам інші варіанти поведінки персонажів. Одного разу глядачка була так схвильована, що не змогла пояснити, які саме зміни вона хоче ввести; тоді їй було запропоновано вийти на сцену і показати те, що вона має на увазі у вигляді послідовних мізансцен з участю акторів. Діяльність Боаля привернула до нього увагу хунти, що керувала державою, а після виходу його першої книжки «Театр пригноблюваних» (1971), невдовзі перекладеною двадцятьма п'ятьма мовами, він був заарештований і зазнав тортур; згодом йому було запропоновано емігрувати до Аргентини, але Боаль виїхав до Парижа, де впродовж дванадцяти років викладав свій метод і створив кілька центрів *Театру Пригноблюваних*. 1981 року відбувся перший міжнародний фестиваль *форум-театру*. Після падіння хунти у Бразилії 1986 р. Боаль повернувся на батьківщину, де організував головний центр *Театру Пригноблюваних*. 1992 року, використовуючи форми театральної агітації, Боаль балотувався на виборах до міської ради і переміг. У 1992–1996-х рр. він озвучує чотири десятки законопроектів, створених міською громадою в інтерактивній формі *законодавчого театру* (*Legislative theatre*). Згодом його досвід використовувався в інших містах, де були ухвалені ще чотири закони за ініціативою *законодавчого театру*.

У 1990-х рр. міжнародний рух *театрів пригноблюваних*» (*форум-театрів*) дістає поширення, Боаль влаштовує фестивалі, створює Міжнародну організацію *Театру Пригноблюваних* (International Theatre of the Oppressed Organisation, ITO).

Серед найвідоміших його постановок останнього періоду — *самба-опера* за мотивами «Кармен» Бізе (1998).

Дискутуючи із «примусовою системою аристотелівського театру», Боаль висуває власну концепцію Театру Пригноблюваних, до основних форм якого належать: Образний театр (*Image theatre*), Невидимий театр (*Invisible theatre*) і Театр-форум (*Forum theatre*).

Театр образів, або *Театр Зображень* (*Image Theatre*), за визначенням Боаля, це серія експериментів та ігор, що виявляють внутрішній зміст соціальних відносин. Учасники *Театру образів* створюють образи з власного життя, почуттів, пошуків і принижень; група пропонує назви і теми, що згодом відтворюються у живих картинах, які й *ліпляться* з тіл виконавців.

Невидимий театр (*Invisible theatre*) — це театр, в якому глядач, сам про те не здогадуючись, стає спостерігачем і виконавцем одночасно (*spect-actor*). Приміром, актор входить до магазину жіночого одягу, розглядає, а потім приміряє жіноче вбрання. Підставні актори починають обговорювати, висловлювати своє обурення поведінкою *дивака*. Таким чином провокується *громадське обговорення* проблеми, в яку втягуються усі роззяви, що опинилися в цей час поблизу.

Форум театр (*Forum theatre*) — форма інтерактивного театру, в якому актори розігрують соціальні і побутові ситуації, що пригнічують глядачів у повсякденному житті. При цьому глядачі можуть зупиняти дію, коментувати її та ін. Завдання таких акцій — підказати глядачам вихід із ситуацій, котрі видаються їм глухим кутом.

У концепції *Газетного театру* (*Newspaper Theatre*) Боаль спирається на такі прийоми: читання газетних матеріалів та обговорення їх з глядачами; сценічні імпровізації на теми газетних повідомлень; читання-мелодекламації, що підкреслюють або змінюють на протилежний зміст газетних повідомлень; читання і розігрування варіацій на теми газетних повідомлень; ілюстрації газетних повідомлень кадрами кінохроніки; *конкретизація* прочитаних повідомлень — сценічні ілюстрації, побудовані на натуралістичних прийомах тощо.

Боаль запропонував також оригінальну акторську техніку, яку називає *Веселка Бажань* (*Rainbow of Desire*). Одна з вправ цієї техніки спрямована на те, щоб хтось із присутніх глядачів запропонував виконавцям здійснити показ кількох бажань або *кольорів* цього бажання.

Інший технологічний прийом Боаля — *симультанна драматургія* (*simultaneous dramaturgy*): глядачі пропонують виконавцям тему для імпровізації і ті реалізують її на сцені. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ВПЛИВУ ► ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВИЯВУ

ТЕАТР ВУЛИЧНИЙ (фр. *théâtre de rue*; англ. *street theatre*; нім. *Strassentheater*, ісп. *teatro de caue*) — узагальнена назва театрів просто неба, що здійснюють свої вистави за межами традиційних театральних приміщень — на вулицях, майданах та ін. Вистави зазвичай виконуються безкоштовно для глядачів (інколи ці дармові

видовища, як і дармові пригощання під час їх проведення, можуть фінансувати якісь корпорації: адміністрація міста; спонсори для реклами своєї продукції; ремісничі цехи; церква та ін.). Вистави вуличних театрів відзначаються яскравою видовищністю і чіткою спрямованістю у сенсі поставлених ідеологічних завдань. Найбільшого поширення вуличні театри дістали за доби середньовіччя, вдруге вони відродилися на початку XX ст., втретє — у 1960-х рр. («Бред енд Паппет», гепенінги й виступи профспілкових театрів тощо). ► МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА, ТЕАТР ФЛЕШМОБ, ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ

ТЕАТР В'ЯЗНІВ (пол. *teatr więzienny, teatr jeniecki*) — театр, вистави якого здійснюють в'язні для самих в'язнів у концбаторах з дозволу влади або таємно. Такі театри створено в таборах ГУЛАГу в СРСР — зокрема, у таборі на Медвежій Горі (Архангельська область). 17 травня 1934 року керівником цього театру (театру ББК — Біломоро-Балтійського каналу) було призначено Леся Курбаса, який розпочав готувати до постановки драму Л. Славіна «Інтервенція». Тут працювали також В. Лихачов з Малого театру (Москва), Віктор Арнфельд з Ленінградської оперети, режисер Сварожич — загалом близько сотні осіб. Коли Курбаса переслали до іншого табору («Вянь-Губа»), він поставив там, у створеному ним же театрі, комедію Сухово-Кобиліна «Смерть Тарєлкіна». Існують дані про Курбасову роботу над фарсом «Адвокат Патлен», оперою-вар'єте «Сон на Вянь-Губі» (разом з Мирославом Ірчаном). Згодом на Соловках Курбас здійснив постановки вистави «Учень диявола» Бернарда Шоу, «Весілля Фігаро» Бомарше, «Слава» В. Гусєва, «Демон» Рубінштейна; збереглася програма «Аристократів» М. Погодіна (сезон 1936–1937 року). Так само в період сталінських репресій створював вистави у театрі в'язнів режисер Л. Варпаховський. Подібні ж вистави під час Другої світової війни здійснювали Стефан Ярач (Освенцім), Еміль Буріан (Дахау), Юзеф Шайна (Освенцім і Бухенвальд) та ін. ► ТЕАТР ТАБОРОВИЙ

ТЕАТР ГАЗЕТНИЙ ► ТЕАТР ВОЙОВНИИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ГЕРИЛЬЇ (англ. *guerilla theatre* від ісп. — маленька війна). ► ТЕАТР ВОЙОВНИЧИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ГІНЬЙОЛЮ (фр. *Guignol*, пол. *Guignol, makabreska*) — у Франції, починаючи з 1818 року, театр, який спеціалізується на виставах, в основу яких покладено зображення злочинів, лиходійств, катувань тощо. Назва театру походить від персонажа французького театру верхових (ручних) ляльок, який народився наприкінці XVIII ст. Маску Гіньйоля створив директор Ліонського театру ляльок Л. Мурге (1745–1844), який одночасно був і автором перших п'єс з участю Гіньйоля — життєрадісного, дотепного і цинічного ліонського кустаря, який, як і його постійний партнер Н'яфрон, говорив на місцевому діалекті. Початково вистави з участю Гіньйоля були насичені елементами політичної і побутової сатири, однак невдовзі цей персонаж опинився в центрі присвяченого йому жанру, а за півтора десятиріччя по тому — й типу театру. 1899 р. в Парижі постав театр «Гран

Гіньйоль», на сцені якого виставлялися детективи, інсценівки бульварних романів і творів Едгара По («Система доктора Гудрона і професора Плюма» та ін.). 1925 р. тут здійснено також постановку «Кабінета доктора Калігарі», що входила у 1920-х рр. до репертуару театрів експресіоністичного спрямування.

Лесь Курбас, порівнюючи гіньйоль з *головними державними дійствами*, так характеризував цей вид театру: «Такий сорт спектаклів, де показувалися убивства королів, убивства, які криваво й дуже жорстоко відбуваються; тут нагромаджені моменти, які не виявляють ні соціальної, ні психологічної, ні філософської теми, а просто нагромадження сильних засобів впливу на психіку глядача». ► ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ

ТЕАТР ГІПОДРАМИ (від грец. *hippo* — кінь і *drama* — драма) — у Європі й Америці XVIII–XIX ст. — театр, на арені якого здійснюється показ кінних драм — театрально-циркового жанру з участю коней. ► ДРАМА ВЕРХОВА, ТЕАТР КІННИЙ

ТЕАТР ГОТЕЛЬНИЙ (англ. *hotel theatre*) — у XVI ст. — простір, обладнаний для показу театральних вистав у внутрішніх дворах готелів Лондона. Поставши у 1560–1570-х рр., ці театри продовжували існувати і після появи спеціальних театральних приміщень. Глядачі таких театрів під час вистави стояли у дворі перед помостом, сиділи на галереї і біля вікон готелю. Серед готельних театрів відомі — «Перехрестя», «Дзвін», «Бик» «Кабаняча голова». Зазвичай у готельних театрах давали вистави мандрівні театри. ► ТЕАТР КОРАЛЬ, ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ (англ. *civic theatre*) — у США — постійна театральна трупа, що утримується коштом муніципалітету для задоволення соціальних і культурних потреб населення. ► ТЕАТР КОМУНАЛЬНИЙ, ТЕАТР МІСЬКИЙ, ТЕАТР МУНІЦИПАЛЬНИЙ

ТЕАТР ДАДАЇСТСЬКИЙ (англ. *dada theatre*) — модель театру, що її запропонував один із фундаторів дадаїстського руху Тристан Тцара. Саме слово *дада*, що лягло в основу *дадаїзму*, Тцара вигадав 8 лютого 1916 р. (слово походить від назви дитячого дерев'яного коника), а мистецький напрям, який він пропагував, мав на меті протест проти імперіалізму, мілітаризму, цивілізації та її культури.

Починаючи з 1916 р. дадаїсти влаштовували вечори і дадаїстські вистави, у яких брали участь Бретон, Супо, Елюар, Арагон, Пере, Рібемон-Дессен, Саті, Кокто, Макс Жакоб та ін. «Поетичні читання, — пише Дж. Л. Стайн, — перетворювалися на рецитації газетних статей під акомпанемент дзвонів і калаталок». Головним ідеологом дада був Тристан Тцара, автор п'єс «Газове серце», «Хустинка з хмар», «Перша…» і «Друга небесна пригода пана Антипірина». 1915 р. він створив перший гурток дадаїстів у Швейцарії, а згодом видрукував «Маніфест ДАДА 1918 р.». Основний теоретичний постулат дада: «думка формується у роті». Згодом від цього дадаїстського постулату народилася техніка *вимикання розуму* й *автоматичного письма*. Головні критерії мистецтва у дадаїзмі: повний розрив з традиціями світового мистецтва, втеча від світу, уявлення про світ як про божевільню й безлад. Однак попри оголошений безлад «найпозитивнішою рисою дадаїзму, — пише Дж. Л. Стайн, — стала його глибокодумність», адже «цей

мистецький рух вимагав від своїх послідовників чималих інтелектуальних зусиль для того, щоб подолати раціональний спосіб мислення» і прагнув, «*щоб випадковість керувала людською діяльністю*».

Створюючи 1918 р. берлінський гурток дадаїстів, Ервін Піскатор, Віланд Херцфельде, Георг Гросс та інші його учасники мріяли створити і дадаїстський театр; однак наміру свого не здійснили, натомість започаткували *театр політичний*, що й не дивно, адже, за словами Дж. Л. Стайна, «у своїх політичних цілях дадаїзм прагнув усунути правлячу еліту». Сам Піскатор згодов писав про цей період: «У той час ми приклеювали бороду Моні Лізі, перетворюючи її на чоловіка. Ми хоронили мистецтво, і Георг Гросс танцював степ на могилі, у якій лежало мертве мистецтво. Все це було майже Беккетом a la 1918, проте ми не очікували на Годо, ми прагнули фактів».

Експерименти дадаїстів привертали увагу і Мистецького об'єднання «Березіль», в одному з протоколів якого зафіксовано: «Дадаїзм: Справжній анархізм. Дадаїсти, не намагаються добиватись краси, руйнують усе — дуже потрібна штука. Нічегоки — російський дадаїзм. Формалізм — не заперечення змісту: він займається питанням як зміст передати — він може всякий зміст передати».

За десять років існування напрям, здавалося б, вичерпав себе, і 1927 року студенти Паризької художньої школи, відповідно до артистичної традиції, втопили у Сені зроблену ними ляльку — мистецьке уособлення дадаїзму. Ще раніше студенти так само втопили ляльки, що уособлювали кубізм і футуризм. Незважаючи на урочисте поховання, нащадки дадаїзму (передусім сюрреалісти) плідно й тривало працювали в мистецтві; попри короткий період існування дадаїзм мав величезний вплив на розвиток мистецтва другої половини XX ст., зокрема, на всі форми акційного театру. ► ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙНИЙ, ТЕАТР КАБАРЕ

ТЕАТР ДАЧНИЙ — узагальнена назва вистав або інших театрально-концертних заходів, які здійснювалися у приміських дачних місцевостях дореволюційної Росії; дачними театрами називалися також літні театральні, іноді клубні, приміщення в цих місцевостях. Дачні театри діяли сезонно — з травня до вересня (їх можна вважати сезонним різновидом домашнього театру) і являли собою драматичні або змішані (опера, оперета, драма) антрепризи або товариства. До складу труп входили вільні у літні періоди актори столичних і провінційних театрів. Значного поширення у дачних театрах набули виступи аматорських колективів. Репертуар дачних театрів відзначався строкатістю: поряд з комедіями, водевілями і мелодрамами виставлялися твори відомих сучасних авторів (Л. Андрєєва, В. Немировича-Данченка, О. Сумбатова-Южина, К. Гамсуна та ін.) і класиків. Найвідоміші дачні театри — «Гай», «Сімейний сад», театр військового манежу, «Циклодром» та ін. ► ТЕАТР ДОМАШНІЙ

ТЕАТР ДЗЬОРУРІ (япон. *jōruri*)— вид японського театру маріонеток, що постав у XIII ст. на основі героїко-драматичних рапсодій. Найвидатнішим представником

жанру за доби Відродження був Мондзаемон Тікамацу. Як і театр Ноо, театр Дзьорурі розвивався у річищі традиції міфологізації й оспівування самурайства.

Одним з найпопулярніших японських переказів була героїчна самурайська розповідь про боротьбу двох кланів — Тайра і Мінамото, а серед найпопулярніших героїв були хоробрий лицар Йосіцуне та його кохана Дзьорурі, від імені якої й походить назва театру. Наприкінці XV ст. популярними стали навіть цикли «балад про Дзьорурі», що виконувалися під супровід сямісена, а також і сама манера виконання, що з плином часу поширилася й на інші сюжети.

Наприкінці XVI ст., завдяки зусиллям одного з рапсодів Менукія Тьодзабуро, Дзьорурі вперше були виконані пристосованими для цієї мети храмовими маріонетками. Так, власне, й постав театр Дзьорурі (під впливом якого розвивався у XVIII столітті театр Кабукі).

Сцена театру ляльок Дзьорурі має дві невеличкі загородки, що йдуть уздовж сцени. Ці загородки частково перекривають лялькарів і створюють бар'єр, на якому пересуваються ляльки (розмір ляльок 100–130 см; у них рухаються рот, очі, брови, ноги, руки, пальці).

Основні чоловічі амплуа в театрі Дзьорурі такі: *бунсіті* (благородний, вольовий герой), *дансіті* (дрібний негідник і хуліган), *гента* (коханець), *комей* (вишуканий), *кагекійо* (сумний і благородний), *кіїта* (трагічний), *кенбісі* (розважливий). Основні жіночі амплуа: *фуке ояма* (героїня середнього віку, щира благородна віддана дружина); *мусме* (молода вродлива дівчина з м'яким характером, ніжним серцем, ідеальна кохана), *комусме* (одинадцятирічна дівчинка), *кейсей* (жінка-вамп, чуттєва, зваблива), *ясіо* (суперниця фуке ояма, погана жінка), *баба* (стара жінка).

Ляльками керують у спосіб, що називається *саннідзукаї*, тобто троє лялькарів одразу. Спочатку лялькарі театру Дзьорурі намагалися сховатися, але з початку XVIII ст. постала традиція, за якою процес водіння ляльки перестали приховувати. Лялькарі вдягаються у чорне плаття з капюшоном, хоча інколи головний ляльковод виступає з відкритим обличчям у яскравому кімоно з фамільними гербами.

Ролі героїв виконує, а також читає текст від автора читець — *гідаю* (інколи навіть кілька гідаю).

Наприкінці XVIII ст. відбулася видозміна жанру — матеріалом для п'єс Дзьорурі стали не лише історичні хроніки, а й романтичні легенди і скандальні події (самогубство закоханих тощо). Проте в центрі сюжетів все одно залишилися самурайські ідеали честі, благородства, самопожертви, а також пов'язані з цим сцени харакірі. Інший жанр японського театру ляльок, що також пов'язаний із самурайською традицією, — театр Йосе. ► ТЕАТР ЙОСЕ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР ДИДАКТИЧНИЙ (фр. *théâtre didactique*; англ. *didactic theatre*; нім. *Lehrtheater*, ісп. *teatro didactico*) — театр, який прагне наставляти й повчати публіку (середньовічне мораліте, політичний театр, педагогічний театр, частково епічний театр). Зазвичай дидактичний театр протиставляється театрові *вільному,*

чистому, театрові для театру та ін. До такого типу «вільних» митців належав зокрема, й А. П. Чехов, який писав: «Я боюся тих, хто між рядками шукає тенденції, хто прагне бачити мене лібералом або консерватором. Я не ліберал, не консерватор, не поступовець, не чернець, не індиферентист. Я хотів би бути вільним митцем і тільки».

Повчальна функція не є іманентною мистецтву; якщо не брати до уваги окремих жанрів на кшталт мораліте, ця функція пропонується театрові, як і мистецтву в цілому, лише у XVI–XVII ст., а у XVIII ст. на хвилі просвітницьких ідей починає домінувати, і такі мораліcти, як Вольтер, Дідро й Лессінг висувають вимогу моральності театру, а Шиллер намагається перетворити сцену на *моральний інститут*. У придворному ж театрі цей *моралізм* набуває ледь не пародійного характеру (так, в одній з афіш російського театру XVIII ст. йшлося про комедію, «наполненную высокой моралью и этикой»).

Лише XIX ст. почне обстоювати, доводити й аргументувати полемічну, як на той час, думку, що «театр — ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь» (М. В. Гоголь), що театр — «не іграшка», «творчість — не забава» (В. Бєлінський), а заклик «ідіть і помріть у ньому!» не сприйматиметься як перебільшення (століттям раніше Ж.-Ж. Руссо писав, що «театральне видовище — це забава», а століттям пізніше В. І. Немирович-Данченко обстоюватиме майже ту саму думку, пишучи, що «театр — це передусім розвага»).

Ще більше посилюється повчальна роль у *новому мистецтві*, що претендує на авангардову роль у суспільстві, до чого вперше почав закликати Г. Д. Лавердан у праці «Про місію мистецтва та роль митця» (1845). На відміну від романтиків, які вважали, що геній завжди приречений на самотність і нерозуміння його оточенням (саме звідки й походить комічне життєве амплуа «невизнаного генія»), нові революційні митці висунули перед суспільством доволі зухвалі вимоги, що витікали з нової, щойно вигаданої ними соціальної ролі (і цю роль — геніального митця — невдовзі почнуть старанно вивчати філософи — А. Шопенгауер і А. Бергсон, психологи й фізіологи — Ч. Ломброзо, З. Фройд, В. Бехтерєв та ін.). Уже утопіст Сен-Симон вимагав для генія офіційного статусу *володаря дум* (вчителя) у державі.

Альтернатива дидактичного театру — *театр задоволення* — запропонована у XX ст. Тайроном Гатрі. Утім, і Станіславський твердив, що «театр має не *вчителювати*, а образами захоплювати глядача і через образи вести до ідеї п'єси».

У «Малому органоні для театру» Брехт сформулював своє ставлення до дидактичного театру: «Театр засновано на можливості відтворювати в живих картинах справжні або ж вигадані події із взаємовідносин людей і відтворювати насамперед для того, щоб розважати. З давніх-давен театр, як і інші мистецтва, займався розважанням людей. Така природа театру завжди надає йому особливої гідності; він не потребує ніяких інших освідчень, як задоволення, цього безумовно обов'язкового компоненту. В жодному разі театр не піднісся б на більшу висоту,

коли б його перетворити, наприклад, на ярмарок моралі; радше довелося б турбуватися про те, щоб це не принизило театр <…> Не слід приписувати театрові також функції повчання, в усякому випадку, він не вчить нічого кориснішого, як одержання насолоди, фізичної і духовної. Театр має зберегтися як щось надмірне. Це означає: життя існує для достатку». ► ІДЕЯ, ДИДАКТИКА У ТЕАТРІ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР ДИТЯЧИЙ (нім. *Kindertheater*; англ. *children's theatre*) — театр для дітей і театр з участю дітей.

Історично першим типом дитячого театру був театр з участю дітей. Перші відомі факти появи дітей на сценічному майданчиу пов'язані із виконанням містерій, де вони виступали в ролях ангелів.

Наступна відома поява дітей на сцені — у шкільному театрі, який дістав поширення в Європі починаючи з кінця XV ст. Однак це вже був театр одночасно і з участю дітей, і для дітей.

1576 року діти з'являються на сцені англійського театру. Це сталося завдяки ініціативі Річарда Феррента, директора трупи дитячого хору Віндзорської королівської капели, який пристосував під театр колишню трапезну монастиря «Блекфрайєрс», тобто чорних братів-ченців, і організував тут покази перших дитячих вистав, тобто вистав з участю дітей. Малолітні артисти одержували спеціальну підготовку в танцях, фехтуванні, боротьбі, акробатиці, вчились декламації й співу. Їм дуже добре вдавалися пасторалі Дж. Піла та міфологічні п'єси Дж. Лілі «Скарга на Паріса», «Александр та Кампаспа», «Сафо та Фаон», «Галатея», «Мідас».

Цей дитячий театр став першим у Лондоні видовищним закладом під дахом зі штучним освітленням; приватний театр був розрахований на заможну публіку, адже платня за вхід була дуже високою.

Далі діти з'являються на сцені англійського театру того ж року, коли Шекспір завершує «Генриха IV». Виконавців-хлопчаків поставляли півчі капели собору Св. Павла. Королева побудувала для них спеціальний театр з високою вхідною платою (вісім шилінгів), що, однак, не зупиняло глядачів.

Упродовж години до початку спектаклю лунала інструментальна музика на органах, лютнях, мандолінах, скрипках і флейтах. Потім розігрувалися спеціально написані для дітей-акторів п'єси («Побитий актор», «Що вам завгодно», «Свята Цинія» так ін.). Для дитячих театрів добирався найлютіший репертуар — з убивствами, кровозмішенням, викликанням духів тощо.

Наприкінці XVIII ст., невдовзі після формування жанру літературної казки, у Європі дістають поширення домашні вистави для дітей і навіть починають друкувати спеціальні збірники дитячих п'єс. Згодом створюється й перша опера для дітей — «Попелюшка» (1810 р.) французького композитора Н. Ізуара.

У XVIII ст. вистави з участю дітей здійснювалися й у Російській Імперії (під час показу вистави «История о царе Давиде…» в одній зі сцен брали участь «ма-

ленькие робята»). Тоді ж здійснювалися домашні вистави для дітей і друкувалися «репертуарні збірники» («Театр для пользы юношества», 1779; изд. Н. И. Новикова; «Детский театр», 1818, та ін.), а у 1880-х рр. дитячі вистави почав показувати народний театр Петербурзького Лісового товариства. У цей самий час здійснюються спроби створити театр педагогічного спрямування і напівпрофесіональні дитячі театри; у Московському Художньому театрі для дітей і молоді влаштовуються спеціальні ранкові вистави.

1918 р. А. В. Луначарський поставив завдання створення «спеціального театру для дітей, де художниками-артистами давалися б у прекрасній формі дитячі п'єси». Навесні 1918 Дитячий відділ Театрально-музичної секції Мосради організував пересувні вистави для дітей. Невдовзі в радянській Росії у системі Наркомосу були створені Бюро дитячого театру, а пізніше Рада з влаштування дитячих свят і дитячих театрів і, таким чином, постала система дитячих театрів (театрів для дітей) — постійних професіональних театрів, репертуар і творча діяльність яких спрямовувалися на обслуговування дітей та юнацтва. 1920 року створено Державний дитячий театр у Москві (1936 р. перетворено на Центральний дитячий театр, ЦДТ).

У 1920–30-х рр. репертуар дитячих театрів орієнтувався на ідеї комуністичного виховання молоді, у післявоєнні роки здійснювалися вистави, в яких *позитивні герої* разом з колективом перевиховували *одинака-індивідуаліста*.

В Україні дитячий театр у формі виконання шкільної драми відомий з XVII ст.

Наступний сплеск інтересу до дитячого театру пов'язаний із творчістю Марка Кропивницького та Миколи Лисенка. Ще 1909 р. Марко Лукич у себе на хуторі організував найперший в Україні театр для дітей, у якому сам здійснював режисуру, малював декорації, робив костюми й реквізит для вистав «Коза-дереза», «Івасик-Телесик», «За щучим велінням». Музику писав Микола Лисенко. 25 грудня 1909 р., повідомляв журнал «Театр и искусство» (СПБ, 1910 р., № 3), «Відомий актор, «батько українського театру» Марко Лукич Кропивницький, відпочиваючи в себе на селі, в Харківській губернії, на хуторі Затишок, вже кілька років, лише зрідка виїжджаючи на гастролі, не міг під час свят залишатися пасивним. Палко люблячи як театр, так і рідний український народ, він у співробітництві зі своєю дочкою і сином протягом свят поставив три вистави: дитячу оперу «Коза-Дереза» (муз. М. Лисенка) і двічі «Івасик-Телесик» (муз М. Кропивницького). Після першої вистави 25-го грудня була ялинка з подарунками для дітей, які складалися з ласощів. Глядачами були переважно селянські діти сусідніх сіл і хуторів. Декорації були написані п. Кропивницьким, його сином і одним художником, який у нього гостював. Тісне приміщення домашнього театру не могло багато вмістити глядачів, тому лише для дорослих поставлений був один ряд стільців, діти ж усі сиділи на підлозі, найменші попереду. Треба було бачити з якою захоплюючою цікавістю малята стежили за ходом п'єси, як невимушено сміялися в смішних місцях,

а в драматичних витріщали очиці. Всі артисти (крім дітей п. Кропивницького) зовсім неписьменні. На першу виставу прийшло понад 120 дітей, на другу понад 200, і багато за браком місця стояли в передпокої».

Постійний театр для дітей в Україні — театр юного глядача — було створено 1921 року в Харкові (нині театр працює у Львові). ► ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР ДЛЯ СЕБЕ — концепція театру, що її висунув М. Євреїнов у праці «Театр для себе» (1915–1917). Основна ідея цієї праці, суголосна ідеї *мистецтва для мистецтва* і *театру для театру,* полягає в новій формулі театральності. Справжній театр, вважає Євреїнов, може існувати лише відкинувши меркантильність і замовлення; це театр, у якому глядачі й актори — одні й ті самі особи. ► ТЕАТР АВТОТЕАТР, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

ТЕАТР ДЛЯ ТЕАТРУ (фр. *Le théatre pour le théatre*) — гасло режисерів авангардового театру, що дістало поширення наприкінці XIX — на початку XX ст. у річищі концепції *мистецтва для мистецтва* (фр. *l'art pour l'art*, англ. *art for art's sake*). Проголошуючи *театр для театру*, діячі нового театру заперечували виконання театром соціальних, політичних і будь-яких інших завдань, накинутих мистецтву починаючи з XVIII ст., а також вимагали ретеатралізації театру. Ідеальним театром у річищі цих ідей видавався *марний театр* (стаття «Про марність театру для театру» Альфреда Жаррі, 1896), «театр, який має лише одну мету: театр» (Макс Райнгардт), «просто театр» (Лесь Курбас), «театр для себе» (Микола Євреїнов). ► ТЕАТР АВТОТЕАТР, ТЕАТР ДЛЯ СЕБЕ, ТЕАТР МАРНИЙ

ТЕАТР ДОВКРУЖНИЙ [ЕНВАЙРОМЕНТАЛЬНИЙ, ОТОЧЕННЯ, НАВКОЛИШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА] (від англ. *environment* — оточення; фр. *de Venvironnement*; англ. *environmental theatre*; нім. *environmental Theatre*; ісп. *teatro ambiental*; пол. *teatr środowiska, teatr enwiromentalny*) — різновид театру акцій, який заперечує традиційний поділ на сцену і залу для глядачів і намагається зорганізувати театральне видовище як спільне для акторів і глядачів середовище. Цей різновид дістав поширення у 1970-х рр. і теоретично обґрунтовано у праці Річарда Шехнера «Енвайроментальний театр» (1973). Згідно з теорією Шехнера, група людей, що зібралася для здійснення якоїсь художньої ідеї, сприймається як «ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії». З цього витікає, що кожен учасник видовища має право на спонтанну імпровізацію. Вистава, таким чином, ніколи не буває завершеною — це лише одна з репетицій. У цьому театрі немає місця ілюзорності, імітації життєподібності, використанню бутафорії тощо. Представники цього напряму прагнуть до знищення межі між реальним та ілюзорним світом. Вистава в енвайроментальному театрі стає процесом, у якому мають брати участь глядачі (звідси й термінологія цього напряму: *групова терапія, психоаналіз*), а самі вистави здійснюються у приміщеннях, спеціально не пристосованих для цього (гараж тощо). Найяскравішими представниками енвайроментального театру 1970-х рр. були «Living Theatre», «Bread and Puppet». На думку

Даріуша Косинського, перші спроби у річищі енвайроментального театру були здійснені у Польщі ще у 1920–1930-х рр. («Стійкий принц» Кальдерона в постановці Юліуша Остерви та ін.), а згодом — у творчості Тадеуша Кантора, Юзефа Шайни, Лешека Мондзика та ін. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ІНТЕР'ЄРНИЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ► ДРАМА ДОКУМЕНТАЛЬНА, ТЕАТР ВЕРБАТІМ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ФАКТУ

ТЕАТР ДОМАШНІЙ (англ. *home theatre*, пол. *teatr domowy*) — у XVIII–XIX ст. — поширена форма аматорського або напівпрофесіонального театру в маєтку заможного землевласника. Один з найвідоміших домашніх театрів цього часу — Фернейський домашній театр Вольтера. 1758 року Вольтер придбав маєток Ферней на кордоні Франції і Швейцарії, де й провів останні роки життя. У цьому маєтку було влаштовано домашній театр, де здійснювалися вистави за творами Вольтера, у виконанні яких брав участь сам автор. Приїздили сюди найкращі французькі актори — Клерон, Лекен, Девід Гаррік. У 1780-х рр. домашній театр стає модним захопленням і в Україні. Так, відомий домашній театр О. Морського в Байківцях (тепер — Ковельський район Волинської області). 1780-го року розпочав свою діяльність домашній театр Д. Трощинського (с. Кибинці на Полтавщині, проіснував до 1820-х рр.). «Устроить домашний театр, — коментував діяльність Трощинського Пантелеймон Куліш, — завести собственный оркестр в те времена было делом довольно обыкновенным и не встречало ни в ком катоновского осуждения». Мати М. В. Гоголя, Марія Іванівна, згадувала про цей театр: «Иногда экспромтом сочиняли комедии и играли в Кибинцах в театре Трощинского, на дворе его выстроенном; в нем играли и дворовые люди довольно хорошо, но больше были благородные актеры, дети В. В. Капниста (писателя, автора комедии «Ябеда»), иногда и он сам <…> Играла музыка, иногда целый оркестр, иногда квартеты. Разыгрывали из Бетховена и Моцарта и прочих тогда бывших в славе музыкантов». У 1784–1798 рр. існував домашній театр Ш. Потоцького в Тульчині. З 1811 року мода на домашні театри поширюється й у Москві. Так, у 1844–1846 рр. у Петербурзі діяв домашній театр Імператорської медично-хірургічної академії, який, поряд з російськими, виконував і українські п'єси: «Наталка Полтавка» і «Москаль чарівник» І. Котляревського, «Шельменко — волостной писарь» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка. ► ТЕАТР ДАЧНИЙ, ТЕАТР ЗАМКОВИЙ, ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ, ТЕАТР САДИБНИЙ

ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ (нім. *Schauspiel, Sprechbühne*, пол. *teatr dramatyczny*) — на думку Крістофера Бальме, явище кінця XIX ст., яке охоплює, крім традиційних жанрів драматургії, також кабаре, водевіль, ревю, дитячий і молодіжний театр, експериментальні театральні форми і театр імпровізації. Найголовніші принципи драматичного театру, тобто театру, який спирається на драматургію, отже, театру вербального, були сформульовані, однак, раніше — ще наприкінці XVIII ст., коли постав жанр міщанської драми, а згодом і нова система естетичних вимог,

викладена в «Естетиці» Гегеля, у щойно видрукуваному «Парадоксі про актора» Дені Дідро, у маніфестах романтиків й у практиці Ежена Скріба: *ідейність, народність, художня правда, реалізм, четверта стіна, мотивація, гарно скроєна п'єса, місцевий колорит*, тобто усі ті поняття, в оточенні яких живе драматичний театр.

► ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ (англ. *experimental theatre*) — театр, орієнтований на пошук у сфері акторської гри, режисури, сценографії і драматургії, успіх якого не пов'язується з комерційною рентабельністю. Інколи театральний експеримент є синонімом до *авангардового театру, театру-лабораторії* і антонімом до *класичного, буржуазного, традиційного, комерційного театру*, діяльність якого спрямована на отримання прибутку.

Ідею експериментального мистецтва висунув Еміль Золя, порівнюючи *експериментальний роман* із науковим експериментом.

Експериментальний театр постав одночасно із народженням режисури, адже саме на експеримент орієнтувалися у своїй практиці Поль Фор і Люньє-По, Андре Антуан і Отто Брам, Костянтин Станіславський і Макс Райнгардт (1901 р. в одному з берлінських кабаре Райнгардт виголосив перед мистецькою елітою промову, в якій визначив основні принципи свого майбутнього театру: «… Я не боюся експерименту; але чого я не буду робити, це експерименту заради експерименту…»; він також наголошував, що «театр — не рупор ідей, не розважальний атракціон, а дослідницька лабораторія, предметом вивчення якої є сучасна людська душа»).

У Росії експериментальний характер мали вистави Вс. Мейєрхольда і М. Євреїнова (з ініціативи якого 1907 р. створено «Старовинний театр», який двічі виносив на розсуд публіки свої роботи, однак, не знайшовши підтримки у публіки, припинив існування).

1920 р. «Експериментальний театр кольору» створив італійський режисер Акілле Річчарді (цей театр був дослідним майданчиком для одного прийому — гри з кольоровими декораціями й освітленням).

Інший приклад експериментального театру в назві — Друга експериментальна майстерня «Березоля» під керівництвом Фавста Лопатинського при Київському гарнізонному клубі (1922 р.).

Значну увагу експериментальній роботі приділяв у своїй практиці Лесь Курбас: як писав згодом Василь Василько, «для постановки "Газу" — великої експериментальної роботи був характерним відхід від загальноприйнятих тоді форм театрального мистецтва, відмова від ілюзорності, життєвої правдоподібності…» Однак поєднувати експеримент зі щоденною театральною практикою було нелегко. «Час режисерських експериментів минає, — говорив Лесь Курбас у лекції «Поправка в нашу систему виховання актора» (6 жовтня 1924 р.), — єдине, що буде завжди в театрі, — це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю…» В іншій статті — «З приводу симптомів реакції» (1925) — Курбас писав:

«Це обивательський спосіб думання, що лівий театр, театр досліду, експерименту, аналізу — чий-небудь *вибрик*».

Інколи словосполучення *експериментальний театр* уживається й у ширшому значенні. Так, Бертольт Брехт зазначав: «Спостерігаючи за експериментами Андре Антуана, Отто Брама, Костянтина Станіславського, Гордона Крега, Макса Райнгардта, Леопольда Єсснера, Всеволода Мейєрхольда, Євгена Вахтангова й Ервіна Піскатора, ми бачимо, що вони надзвичайно збагатили виразні засоби театру. Його здатність розважати безумовно зросла».

Єжи Гротовський у статті «На шляхах до вбогого театру» залишив таке пояснення: «Експериментальну виставу переважно сприймають наче якусь несерйозну витівку, у якій від самого початку треба шукати *щось нове*. Найчастіше обмежуються поняттям модної драми, сценічного оформлення, використання актуальних напрямів із царини пластики (ташизм, поп-арт тощо), музики, яку вважають сучасною (наприклад, електронної чи конкретної), хоча актори не достосовуються до того всього і поводяться незалежно, спираючись на свої штампи, у кращому разі збагачені стереотипами клоунади або кабаре <…> Наші пошуки йдуть в іншому напрямі <…> Ми прагнемо вивільнитися від еклектизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, в чому полягає специфіка театру і чого не можна скопіювати або калькувати у видовищах іншого типу…»

Функція театрального експерименту й експериментального театру в цілому видається надзвичайно суперечливою в сучасних умовах. Адже, скільки б не тішилися митці своєю роллю, однак «нині офіційна культура, — писав Теодор Адорно у «Теорії естетики», — надає великі пільги тому, що вона недовірливо, наполовину вже сподіваючись на невдачу, називає мистецьким експериментаторством і, таким чином, нейтралізує його», адже «насправді мистецтво нині навряд чи можливе, якщо воно не експериментує».

Думку про неможливість мистецтва без експерименту і навіть ототожнення мистецтва з експериментом, винахідництвом тощо обстоювалася багатьма митцями, а тому і словосполучення *театр експериментальний* видається до певної міри тавтологією.

У СРСР наприкінці 1980-х рр. *експериментом* називався період надання театрам відносної творчої й економічної незалежності. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ

ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ (англ. *expressionist theatre* від лат. *expressio* — вираз, вияв) — один із перших авангардових рухів у сценічному мистецтві ХХ ст., розквіт якого припадає на 1905–1920-ті рр., на час *навколо* Першої світової війни.

Саме слово *експресіонізм*, ще безвідносно до стилю, уперше фіксується у 1850 р. і вживається у значенні *експресивність, виразність*. Вперше у значенні протиставлення імпресіонізмові лексему майже одночасно застосовують Пауль Кассірер (1910) і Вільям Воррінгер (1911); з цього ж періоду термін уживають

на позначення мистецького напряму (у каталозі берлінської виставки молодих французьких художників — Брака, Ван Донгена, Вламінка, Дюфі, Пікассо та ін., які були оголошені як «експресіоністи»); у Росії експресіоністами інколи називали футуристів, адже, як і в Німеччині, цей термін подеколи вживався як синонім до модернізму або навіть *виразності* у мистецтві; інколи цим терміном охоплюється також творчість «фовістів» та інших модерністських і авангардових течій у мистецтві XX ст. (театр конструктивізму, театр футуризму), адже диференціювати мистецькі напрями початку XX ст., враховуючи динамізм тодішніх митців, легше в теорії, ніж у застосуванні до конкретних мистецьких явищ, а надто у випадку, коли це стосується такого неоднорідного явища, як експресіонізм.

Значною мірою експресіонізм постав як напрям, що прагнув подолати натуралізм та імпресіонізм, які живилися безпосередніми «враженнями» від життя, спиралися на позитивізм і матеріалізм. Суть експресіонізму полягає в загостреному, гіпертрофованому вираженні ірраціональних, інколи навіть інстинктивних екзистенціально-трагічних станів душі митця: глибокої незадоволеності й тривоги, страху і пригніченості, туги і безвиході, меланхолії й нервозності, спустошеності і роз'єднаності, хворобливої пристрасності й істеричності, моторошної параноїдальності і похмурого есхатологізму, що набувають виразу у гучних лементах протесту проти навколишнього світу і безнадійних закликах про допомогу; невипадково ж найавторитетніші берлінські видання експресіоністів мали назви «Die Aktion» («Акціон» — «Дія», 1911–1932), «Штурм» («Der Sturm» — «Штурм», «Буря»), «Трибунал» («Das Tribunal») та ін.

Повставши проти натуралізму й естетського відходу від дійсності, що проголошувався прихильниками *мистецтва для мистецтва*, експресіонізм не зміг протиставити їм цілісної ідейно-естетичної програми і розвивався як рух, що охопив різних за філософськими і політичними поглядами літераторів і митців, яких об'єднувало відкрито вороже ставлення до соціальної дійсності, прагнення створити мистецтво, що відображає *таємний* сенс життя, здатне активно впливати на глядачів, *мистецтво проповідницьке*, що викликає гнів або ентузіазм («експресіонізм зародився як одна з форм некоректного неоромантизму, — пише Дж. Стайн, — і розвинувся в упертий, діалектичний вид реалізму»).

Специфіка експресіонізму певною мірою пов'язана із філософією гуссерліанства, екзистенціалізму і… християнства (на подібність сюжетів експресіоністичного театру до релігійного «ходіння по муках» звертав увагу Мартін Есслін; Герберт Кюн писав, що «експресіонізм, так само як і соціалізм, голосно протестує проти Матерії, проти інтелектуального Варварства, проти Машин, проти Централізації і виступає на захист Духа, Бога, Людини у Людині. Немає експресіонізму без соціалізму». У такому самому дусі висловлюється 1922 р. й Іван Голль: «експресіонізм — це література про війну і про революцію, про інтелігента, який вступив у бійку з сильними світу цього; це бунт свідомості проти сліпої покори,

крик душі проти гуркоту війни і мовчанки пригнічених». Урешті невипадково й те, що п'ятьма предтечами експресіонізму Ліонель Рішар називає Христа, Чарльза Дарвіна, Фридріха Ніцше, Карла Маркса і Зигмунда Фройда).

На відміну від імпресіоністів, експресіоністи демонстрували байдужість до краси: вони були глибоко занепокоєні своїми особистими переживаннями й зосереджені на власному духовному світі, намагаючись виразити засобами мистецтва трагічний індивідуалізм.

Епіцентром розвитку експресіонізму була Німеччина і творчість німецьких художників, пов'язаних із групою «Міст», альманахом «Синій вершник», з галереєю, видавництвом і однойменним журналом «Der Sturm» Герварта Вальдена (Берлін, 1910–1932 рр.).

Однак зразки експресіоністичного, прото- або ж постекспресіоністичного мистецтва можна побачити не лише у живописі (М. Шагал, О. Кокошка, Е. Мунк) і літературі (Л. Андрєєв, Ф. Кафка, Г. Майрінк, А. Рембо, Р.-М. Рільке, А. Стріндберг, Л. Франк), а й у музиці (Б. Барток, А. Берг, Б. Бріттен, А. Веберн, Г. Ейслер, Г. Малер, Д. Мійо, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, Р. Штраус, І. Стравінський, А. Шенберг, Д. Шостакович), у театрі (А. Бахман, Б. Брехт, Г. фон Вангенгейм, Г. Георге, Е. Дойч, Е. Енгель, Л. Єсснер, Г. Хартунг, К.-Х. Мартін, Ф. Кортнер, В. Краус, Е. Піскатор, М. Райнгардт, Б. Фіртель, О. Фолькенберг; інколи до загону експресіоністів намагаються зарахувати Вс. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, С. Ейзенштейна, Леся Курбаса і Г. Баті, акцентуючи на сценографії їхніх вистав, однак ця теза не видається надто точною, адже перелічені режисери відрізняються від «типових» експресіоністів найголовнішим — ставленням до життя), у кіно (П. Вегенер, Р. Віне, Ф. Ланг, Ф. В. Мурнау, Р. Райнерт та ін.).

Витоки театрального експресіонізму зазвичай знаходять у творчості драматургів Г. Бюхнера («Войцек»), Ф. Ведекінда (у п'єсі «Пробудження весни», 1891, він змалював подив і страх юнаків перед сексом, за що й був звинувачений у порнографії; цю ж тему він розвивав і в циклі п'єс про Лулу — *трагедій потвори* — *monstretragödie* — «Земний дух» і «Скринька Пандори»; Ведекіндові ж належить створення амплуа жінки-вамп, традиції якого продовжуються у творчості Марлен Дітрих у ролі Лоли у стрічці «Блакитний ангел», 1930) і А. Стріндберга («Дорога в Дамаск», 1898, п'єси-сновидіння «П'єса сну», 1902 і «Соната примар», 1907).

Експресіонізм виявив залежність від багатьох сфер наукової діяльності: від психоаналізу Фройда і феноменології Гуссерля, неокантіанської теорії пізнання й філософії «Віденської школи», гештальтпсихології і політичних настроїв доби. Про останнє, зокрема, промовисто свідчать щоденникові записи майбутнього міністра пропаганди Й. Геббельса, який від початку 1920-х рр. марить експресіонізмом і Новою Людиною («Думаю про соціальні проблеми. Експресіонізм. Дівки в університеті. Містика. Пошуки Бога…» — 1920; «Хайль унд зіг! За Нову Людину!» — 1924 р.; «Квінтесенція Нової Людини — ми, молоді, без роду й тра-

диції. Ми — сіль землі» — 1924 р.; «Ми звичні до експресіоністичної бундючності» — 1924 р.; «Чому всі ми, сучасні люди, любимо хворе? Ми багато страждали? Декаданс і солодкий, і водночас гіркий. Але суміш спокуслива для модерністів».

Так само, як і Геббельс, захоплюється експресіонізмом Альберт Шпеєр («після одного з відвідувань театру я відзначив, що Георг Кайзер — найвизначніший сучасний драматург, який у своїх творах бореться з концепцією влади грошей»).

Інший політичний авангардист, офіційний драматург нацизму (*райхсдраматург*), з 1933 р. ще й президент Академії німецької культури і керівник Прусського державного театру, а з 1935 р. ще й президент Імперської палати літератури і президент Імперської театральної палати Ганс Йост, п'єса «Шлагетер» якого, на думку Геббельса «втілила з великою художньою силою ідеї фашизму», свою літературну діяльність починав саме як автор експресіоністичних драм («Молода людина», 1916; «Король», 1920; «Томас Пайн», 1927); у маніфесті, написаному вже за часів Гітлера, він, цілком у річищі вагнерівських і пізніших модерністських настроїв, писав: «Ми втратили розуміння першого і останнього призначення театру — бути вісником надчуттєвого <…> Однак театр перетворився на театр свідомий, увійшов у народне життя і тієї ж миті втратив своє помазаництво і чудотворне право своє залишатися вогнищем культу, тобто ареною подій і демонстрації надсвідомого, потойбічного божественного буття. Театр втратив бога і став служити народові. Драма втратила свій сенс. Нова драма народиться з витоків надчуттєвих і буде національною, якою була свого часу й давньогрецька драма».

Багатьма ознаками експресіонізм повторював романтизм (із його суб'єктивізмом, протиставленням міщанській моралі, традиціоналізмові й раціоналізмові Просвітництва; французький історик кіно Марсель Лап'єр писав: «Те, що називають німецьким експресіонізмом, не що інше, як новий вибух романтизму»).

На відміну від романтизму з притаманним йому прагненням до неповторних деталей, атмосфери тощо експресіонізм віддає перевагу схемі й конструкції («найновіше у цих експресіоністичних фільмах — те, що вони йдуть від розуму» — писав 1920 р. у паризькому журналі «Театр» Рене Клер).

На відміну від реалістичних течій у мистецтві експресіонізм позбавив своїх персонажів побутової конкретності й біографії, замість персонажів з іменами, прізвищами й характерами на сцену вийшли плакатні маски, що презентували соціальні ролі — Директор банку, Міліардер, Солдат, Актор та ін.

Для драматургії й театру експресіонізму в цілому характерні такі ознаки: параноїдальне бачення світу і внаслідок цього протестні настрої, спрямовані на «повалення Батька»; культивування почуття страху і жаху; інсценізація підсвідомого і техніка сновидінь (дія відбувається в атмосфері сну, галюцинації, марення, нічних жахів); непослідовні сюжет і структура п'єси; відкрита структура і монтаж епізодів; деіндивідуалізація персонажів, які зазвичай не мають імен (*батько, син, мати, дівчина* та ін.) і стають узагальненими «рупорами ідей», соціальними мас-

ками; знеособлення «натовпу», його механізація, ритмізація, маріонеткова напівмеханічна пластика; узагальнена абстрактність місця дії; інтимізація (монологічність, ліричність, еротизм); імпульсивність і вибуховість емоцій; підкреслено ламаний ритм; *телеграфний стиль* (*telegramstil*) гарячкового діалогу та *екстатичний* стиль акторського виконання (невипадково маніфестна праця Фелікса Еммеля носила назву «*Екстатичний театр*»); відкрите виголошення головної ідеї (філософської, політичної, моральної, релігійної); оголені (нерідко до схеми) колізії, що розвиваються зазвичай в умовній історичній або фантастичній обстановці; розщеплення персонажа на окремі психологічні шари, персоніфіковані в образах п'єси — як у виставі «Жебрак» Райнгардта Зорге у постановці Макса Райнгардта (1917), що являла низку патетичних монологів самотнього Поета, який виступав у ролях Сина, Брата, Закоханого, у стосунках із Другом, Меценатом, Батьками, Нареченою; мова — піднесена, напружено патетична; *четверта стіна*, психологія і *вживання* в образ — відсутні; підкреслення соціальних і професійних ознак у характеристиці персонажів; використання прийомів *низових* театральних жанрів; химерна сценографія (різкі кольори, гострі кути); дидактичність (що дає право порівнювати театр експресіонізму із іншим алегорично-дидактичним жанром — *мораліте*).

В експресіоністичній сценографії вперше впроваджено конструктивістську декорацію, що дала змогу використовувати вертикальний рух на похилій площині і підкреслювало хиткість навколишнього світу (улюбленою декорацією Л. Єсснера були сходи). Нововведеннями стали також прийоми силуетного і локального освітлення, проекції тіней від постатей акторів на транспаранти й екрани, каркасні конструкції, зображення несвідомого життя людини, застосування променя прожектора, що висвічує темні частини сцени, обличчя й постаті окремих персонажів.

Щодо виражальних засобів система експресіоністичного театру характеризується надмірною динамічністю, контрастами, деформуванням реальної дійсності, пропущеної крізь призму суб'єктивного сприйняття режисера й агітаційним характером — проти всього світу.

Персонажі мало або взагалі не індивідуалізовані, а перевтілення не є кінцевою метою акторської творчості.

Вистава експресіоністичного театру перетворюється на розгорнутий монолог, істерику, «крик душі», «пафос, що виливався в істеричні форми» (Лесь Курбас); невипадково експресіоністична драма дістає назви *Schreidrama* (*драма крику*), *Seelendrama* (*драма душі*), *Traumbühne* (*психодрама*), *Ichdramatik* (*монодрама*) і *Stationendrama* (*станційна драма* на кшталт містерійної процесії) та ін.

Прикметний відгук про експресіоністичну драму Е. Толлера «Еуген Нещасний» залишив Н. Берковський, який писав: «Толлер виступає як християнський пацифіст. Війну він трактує як особисту втрату і лихо насамперед, і він карає свого Еугена глибоко-особистим біологічним лихом. Не типовий випадок катастро-

фи, а катастрофа, з якою можна бути лише на самоті, — ось чим агітує він перед дрібним буржуа. Та хутко Еугенова доля розгортається як спроба поставити євангельську містерію. Еуген, за думкою Толлера, мусить стати центром братства і співчування саме тому, що його нещастя — і смішне і трагічне, смішне, бо не соціальне. Але й соціалісти і буржуа глузують з Еугена. Містерія відкладається, люди не збираються навколо Еугена. Песимізм у Толлера в тому, що найінтимніша трагедія, найглибша особиста поразка в правах — так і залишаються неусуспільненим фактом, і що більше набирає особа своїх відмінних ознак, то самотніша вона, віддана на свої власні сили… Так підказує містичні висновки екскурсія в потойбік *я*, в релігійні сфери, де можна дістати компенсацію за байдужість суспільства».

Експресіоністи намагалися створити театр-братство, в якому, «замість протиприродного поділу сцени і зали для глядачів хочемо мати громаду в цілісному просторі» (з маніфесту до відкриття берлінського театру «Трибуна», 1919); вони марили театром, відкритим для спілкування з глядачем (хоча спілкування це й мало однобічний характер — актор невпинно наступав, шокуючи глядача й акцентовано впливаючи на нього); це й визначило відхід на другий план проблеми професіональної майстерності у її традиційному розумінні (*перевтілення* тощо), головним стало вміння *оголити душу* і пластично відобразити це *оголення*; адже митець у системі експресіоністичного театру прагнув стати *проповідником, пророком, месією*.

У драматургії німецького експресіонізму раннього довоєнного періоду за типом проблематики умовно вирізняють два напрями: етичний і абстрактно-філософський («Сфінкс і опудало» Оскара Кокошки, 1908 — про батьковбивство; «Жебрак» Райнгарда Йоганеса Зорге, написана 1911, поставлена у грудні 1917 р. Максом Райнгардтом; в основі сюжету — вбивство молодим поетом батьків, що тлумачилося як повстання героя проти заведеного порядку і проти світу; «Юнак», 1913 і «Син», 1914, Вальтера Газенклевера; «Батьковбивство» Арнольда Бронена, напис. 1915, пост. 1922 — інцест із матір'ю і вбивство батька); соціально-побутовий, психологічно-конкретний, гостросатиричний і гротескний («Панталони» К. Штернхейма, 1911 та ін.).

У післявоєнний період, у 1918–1921-х рр. окреслюються нові напрями у драматургії експресіонізму: *філософічний і наївно-пацифістський* («Людина з дзеркала» Ф. Верфеля, 1920; «Бідний родич» Е. Барлаха, 1918); *історико-алегоричний* («Рятівник», 1916 і «Антігона», 1917, В. Газенклевера); *Denkespiele — драми ідей* Георга Кайзера («Громадяни Кале», 1914; «Корал», 1918; «Газ I», 1918; «Газ II», 1920); *утопійний* («Морський бій» Р. Герінга, 1917; «Перетворення» Е. Толлера, 1919); *трагічно-зневірений* («Робітники, солдати, селяни» Бехера, 1921; «Перевтілення» Е. Толлера, 1919 — герой із патріотичних міркувань іде в солдати, але повертається з війни розчарованим; «Людина-маса», 1921; «Руйнівники машин», 1922; «Гоп-ля, ми живемо!», 1927 — трагедія революціонера Карла Томаса, який, по-

вернувшись додому після восьми років перебування у притулку, бачить, що всі його товариші стали корумпованими конформістами; коли його помилково звинувачують у вбивстві одного з колишніх друзів, міністра внутрішніх справ, Томас вкорочує собі віку).

Перший експресіоністичний фільм у Німеччині — «Кабінет доктора Калігарі» за сценарієм Карла Майєра і Ганса Яновіца (1920; Сергій Ейзенштейн назвав цей фільм «варварським святом самознищення здорового людського начала в мистецтві», а режисер французького кіноавангарду Жан Епштейн зазначав, що «весь цей фільм — декорація, не що інше, як натюрморт, у якому живі елементи знищені», однак у 1958 р. 117 критиків та істориків кіно визнали цей фільм одним з 12 найкращих фільмів світового кіно).

Сюжет цього кіносценарію такий: у маленькому містечку виступає ярмарковий гіпнотизер доктор Калігарі; у ці ж дні у місті відбуваються загадкові вбивства; в одного зі студентів виникає підозра, що доктор посилає свого медіума Чезаре вбивати людей; студент стежить за доктором, але той знаходить схованку в психіатричній лікарні; студент іде до директора лікарні, щоб розповісти йому про небезпечного злочинця, але директором виявляється сам Калігарі; однак студент не відступається й, зібравши докази, переконує персонал лікарні у злочинності Калігарі; злочинця викривають, що й дає можливість зробити висновок: влада безумця може бути скинута, якщо прислухатися до голосу розуму.

У стрічці, яку зняв Роберт Віне, з'явилися, однак, додаткові сцени, які суттєво змінили зміст фільму: всю історію про доктора Калігарі розповідає божевільний студент таким же, як і він, божевільним пацієнтам лікарні; лагідний лікар запевняє студента, а разом з ним і глядача, що все буде гаразд і він поверне йому здоров'я, що й примушує зробити протилежний висновок: влада — гуманна і повстають проти неї лише божевільні.

На Леся Курбаса, як і на його колег, спостерігачів з іншого берега, все це справляло враження потужного вибуху, ренесансу, про що український режисер і писатиме у статті «Нова німецька драма»: «… на мене ринуло зразу враженням розбушованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріпляють за собою позиції <…> Почувається гігантське зрушення крицевих натур, крицевих воль, у великому бажанні не кількох одиниць осміювання новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління. Дух захоплює, коли читаєш критичні статті противників нового стремління, статті, повні жовчі, безпощадної, глибокої наруги, якогось неозначеного остраху, статті, в яких моментами проривається то подив, то істерично захоплене признання. У Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З високою культурою, з високою інтелігентністю. І з безпощадністю геніїв. Молодь, що налічується не одиницями, не групками. Покоління! Нове, справді нове покоління. І покоління, не дивлячись на воєн-

ні кордони, до нас дуже близьке… Яке це близьке до того, що почуває молоде наше мистецьке покоління! Хіба не його цей крик мажорного розпачу? Головне, що об'єднує в одну назву молодих німців, це дике, незагнуздане молоде і притому загальне стремління до дії, що потрясає всесвітом, темний, бунтівний дух у душах, який, цілком природно, більш всього шукає свого проявлення, рівнозначника в тій формі поезії, що представляє дію, — у драмі. Прагнення глибокої динаміки. Космічний екстаз…»

У середині 1920-х, коли у виставах Єсснера, Мартіна і Піскатора, як і в інших спектаклях цього періоду, відбувалося виразне зіткнення експресіоністичної (індивідуалістичної) естетики і політичних (масово орієнтованих) завдань, як цілісний мистецький напрям театральний експресіонізм почав вичерпуватися, хоча пізніше окремі його прийоми й використовували режисери різних напрямів — в епічному театрі, у театрі сюрреалізму й абсурдизму; після 1945 р. в Німеччині, Австрії, Швейцарії, США та інших країнах інтерес до теоретичної і творчої спадщини німецького експресіонізму надзвичайно зріс: п'єси Кайзера, Штернгейма, Газенклевера, Толлера знову з'явилися на сценах німецьких театрів, вплив драматургії, театрального досвіду й естетичних принципів експресіонізму можна помітити у творчості найпопулярніших європейських драматургів — Петера Хакса, Мартіна Вальзера, Петера Вайса, Макса Фріша, Фридріха Дюрренматта.

Дещо відмінним був шлях оволодіння прийомами експресіонізму в режисерів радянського театру, які сприйняли експресіонізм здебільшого у формі конструктивізму (тодішні революційні митці писали про *експресивний реалізм*; зокрема, Лесь Курбас зазначав: «Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. При справжньому (талановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості — повторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не зосталось місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний від життя, і від космосу назавжди, — може скрізь бачити тільки форму й вражатися її повторенням. Так — при схожому переживанні буде й схожа форма. У японців багато дечого повторюється. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами — то нічого вже не чекає…»).

1923 р. Курбас здійснив постановку вистави Г. Кайзера «Газ», для якої, згадував пізніше В. Василько, — «великої експериментальної роботи був характерним відхід від загальноприйнятих тоді форм театрального мистецтва, відмова від ілюзорності, життєвої правдоподібності; завіси у виставі не було; на відкритій для глядачів задній кам'яній стіні — напис — "Газ" Кайзера; на задньому плані — індустріальні атрибути (кран, ферми); підлога сцени поміж цими елементами була "поламана", що давало можливість добре розмістити масовку; освітлювалася сцена прожекторами; костюми — стилізовані (капіталісти — у фрачних парах, робітники — в спецодязі); дійові особи — не живі люди, а скоріше образи-маски; деякі персонажі з табору капіталістів вирішені в плані гротеска».

У брошурі Леся Курбаса «Сьогодні українського театру» і "Березіль"» було сказано про виставу: «… перехід до конструктивізму після останнього експресіоністичного екстрему, як от "Газ", був для "Березоля" природним і конечним. "Газ" це була крайність, тому що далі загостреної піраміди тіл у виразі безпосередньої динамічності йти не можна. До речі, кажучи про експресіонізм, я маю на увазі не соціальну і філософську орієнтацію німецьких експресіоністів, а певний формальний метод і певні психологічні змісти, що в свої історичні моменти виходять поза рамки класів, як всякий масовий психоз». У журналі «Нове мистецтво» (1927, № 18) Курбас писав: «*Експресивний реалізм* — формула, що цього року ще більше здобула собі права на громадянство в роботі "Березолю", опертий не на індивідуальний, а соціальний досвід, опертий на активне, а не пасивне світосприймання і ставлення до життя… Відміняючись у гротеск чи в урочисту монументальність — цей принцип залишається і для нашого часу єдиним, що може встояти проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій».

Незважаючи на величезний вплив на формування нових напрямів в усіх видах мистецтва, «експресіоністичний рух, — констатує Дж. Стайн, — швидко втратив сентиментальність та (вже під іншим прапором) став провідною антиромантичною силою в сучасному театрі. Приклад звироднiння експресіонізму — у виставах Механічного театру, у "Балеті тріад" (1923) Оскара Шлеммера (1888–1943)».

Замисливши створити масовий театр, разом із танцюристами Альбертом Бургером і Ельзою Хотцель Оскар Шлеммер у 1912 р. розпочав роботу над постановкою балету, окремі частини якого були показані 1915 р., а весь він — 1922 р. в Штуттгартському Національному театрі. Цього ж року на сцені театру демонструвався так званий Кабінет фігур (das figurale Kabinett) у двох варіантах. Подальші покази балету і Кабінету фігур відбувалися під час Тижня Баугауза в Національному театрі Ваймара (1923).

Механічний театр Шлеммера, в якому апарати грали поряд із акторами, був сприйнятий як нове слово в театральному мистецтві і сучасникам навіть здавалося, що машина може витиснути людину. Свій театр Шлеммер називав тотальним, здатним висловити загальні і всеосяжні ідеї, близькі народній аудиторії. Цей театр, вважав Шлеммер, мусив стати «театром сюрпризів» — дійством ексцентріади. За допомогою вертикальних конструкцій і мостів, що висіли у повітрі, дія переносилася з однієї площини на інші, застосування автомобіля, ліфта, літака, кіно, дзеркальних пристроїв створювало нові форми руху. Настільки ж різноманітно використовувалося світло й колір: на майданчиках за допомогою прожекторів, рефлекторів і екранів створювалися структури зі світлових форм, одна частина яких відігравала конструктивну роль, а інша декоративну; колір на сцені виокремився в самостійний елемент, звільнився від предметності; предмети стали немов живими: дугова лампа раптом починала говорити і співати тощо. Актори у визначених позах і костюмах, слова, рухи людей і предметів, кольорові плями,

світлові відблиски утворювали ритмічні ряди. При використанні дзеркальних установок деякі обличчя з хору неймовірно збільшувалися і видозмінювалися (ефект кривого дзеркала). За допомогою кіно, грамофона і гучномовця перебільшувалися жести, змінювалися і підсилювалися голоси.

Програму нового театру віддзеркалювала назва вистави — «Triadische Balet» («Балет тріад»), що складалася із трьох частин; у назві фіксувався потрійний ритм руху сценічного буття; тріада була основним принципом розвитку й одночасно принципом побудови сценічної системи; дія мала три щаблі — зав'язку, розвиток і завершення — тезу, антитезу і синтез. Перша частина балету носила бурлескний характер і виконувалася на лимонно-жовтій сцені; друга — святкова, патетично-урочиста — на рожевій, третя — містично-фантастична — на чорній. Видовище складалося з 12 різних танців, які виконувалися в непобутових костюмах, елементами яких були — геометризовані форми, частково зроблені з м'яких матеріалів, підбитих ватою, частково — з зігнутих металу або інших жорстких пофарбованих матеріалів (дерево, картон тощо). Поперемінно танцювали три персонажі — два танцюристи й одна танцівниця. У діях усіх сцен балету брали участь патетики (два скульптурних рельєфи заввишки в усю сцену персоніфікували патетичний вираз сили, мужності, правди і краси; вони вели діалог між собою, а їхні голоси лунали на всю потужність рупорів і відповідали грандіозності їхніх фігур; інколи мова патетиків підтримувалася оркестром і переходила у мелодекламацію). Постановка ексцентріади здійснювалася за партитурою, створеною Ласло Моголі-Надем, який виголошував у ті часи таке розуміння театру: «Якщо у середні віки (а до певної міри — і в наш час) центр уваги сценічного втілення переносився на зображення різних типів (Герой, Арлекін, Селянин тощо), то завданням актора майбутнього є донесення дії загальнолюдського значення».

У «Кабінеті фігур» сцена являла наполовину тир, наполовину — метафізичну абстракцію, суміш змісту і нісенітниці, вар'єте й організованої за допомогою кольору форми, натури і мистецтва, людини і машини, акустики і механіки. Перед глядачем розгортався потік метаформ: величезне зелене обличчя перетворювалося на ніс, який заповнив майже весь сценічний простір; у людських фігурах раптово зникали то голова, то тулуб; повільно рухалася процесія фігур — білих, жовтих, червоних — тіла шукали голови, знаходили, знову губили. Нарешті — поштовх, тріск, марш, величезна рука вимагає зупинки, піднімається і свистить ангел.

Попри динамічність, жанрова палітра театру експресіонізму була надзвичайно бідною, це завжди була монодрама крику, сюжетом якої була *трагедія потвори* (*monstretragödie*), у ролі якої могли виступати будь-які символи — місто, його химерні соціальні маски, якісь дивовижні створіння, статевий потяг, речі й узагалі будь-що, до чого можна було застосувати епітети «моторошний» і «потворний».

У статті «Нова німецька драма» Курбас характеризував театр експресіонізму як театр, у якому є «*лірично-риторичне* кружляння фантазії довкола екстатичного

настрою певного *я* набринілого великим стремлінням до чину — це й є, можливо, новий принцип мистецький». ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ

ТЕАТР ЕКСТАЗУ [ЕКСТАТИЧНИЙ] (англ. *theatre of Ecstasy*) — термін, який використовується у працях сучасних американських театрознавців (Джеймс Руз-Еванс «Експериментальний театр: від Станіславського до Пітера Брука» та ін.) для характеристики театру Антонена Арто, Миколи Охлопкова, Жерома Саварі та ін.; театр, який спирається на екстатичну манеру виконання; інколи термін вживається як синонім до театру жорстокості. ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІЗМУ, ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ

ТЕАТР ЕЛЛІНІСТИЧНИЙ (англ. *Hellenistic theatre*) — давньогрецький театр доби еллінізму (323–31 рр. до н. е.). ► ТЕАТР АНТИЧНИЙ

ТЕАТР ЕМПІРИЧНИЙ — термін Леся Курбаса — «це такий театр, який іде від винаходу до театру; ми ніколи так не йшли; ми йшли від театру до винаходу» (Заключне слово на диспуті «Про шляхи сучасного українського театру»). ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРОГРАМНИЙ

ТЕАТР ЕНВАЙРОМЕНТАЛЬНИЙ ► ТЕАТР ДОВКРУЖНИЙ

ТЕАТР ЕПІЧНИЙ (фр. *théatre epique*; англ. *epic theatre*; нім. *episches Theater*; ісп. *teatro epico*) — модель театру, що її запропонував у 1920-х рр. Бертольт Брехт; у широкому сенсі — театр, який виходить за межі «аристотелівської» драматургії, заснованої на драматичній напруженості, конфлікті і послідовному розвиткові дії; драма, в якій посилюється роль описовості і розповіді про події; перевага надається стрімким змінам місця й часу дії, а структура твору тяжіє до епізодичності.

Епічний театр, або принаймні театр з епічними ознаками, існував ще в античності (ліро-епічні «Перси» Есхіла, *трагедії з епічним складом*, про які згадує Аристотель), за доби середньовіччя (містерії, міраклі, мораліте), Відродження (хроніки Шекспіра, драматичні поеми); епічний характер мають традиційні видовища східного театру (індійські театри катакалі і рамліла, в яких розігруються сюжети епічних поем «Махабхарата» і «Рамаяна»; індонезійський театр пласких зображень на кшталт ваянг бебер та ін.; епічність притаманна п’єсам театру Кабукі й Ноо).

У XVIII–XIX ст. про можливість створення *романічних драм* пише Дені Дідро; на тенденцію до переходу драми в *романічність* звертає увагу Г. Е. Лессінг, а Я. Ленц висуває концепцію драми, яка б спиралася не на лінійну, а на дискретну фабулу, В. Бєлінський говорить про *епічну* драму.

Істотне посилення епічного елементу відбувається у театрі XIX ст., коли у драматичну структуру включаються оповідання, прийоми зняття напруги й порушення ілюзії тощо. Все це врешті й формує уявлення про *епізовану драму*, значний внесок у розвиток якої здійснили Е. Золя, Б. Шоу, А. Чехов та інші драматурги, що вплинуло на систему жанрів сучасного театру — з’явилися *повість драматична* («Довбуш» Г. Хоткевича), *драматичний нарис* («В передрозсвітному тумані» Л. Яновської) та ін.

19 березня 1924 р. у мюнхенському Камерному театрі відбулася прем’єра п’єси «Життя Едуарда ІІ Англійського» Б. Брехта та Л. Фейхтвангера на основі трагедії-хроніки Крістофера Марло. Вистава й заклала основи епічної драми і театру.

Основний жанр епічної драми — *парабола* (від грец. *parabole* — порівняння) — притча, що являє собою оповідання, зміст якого розкриває певну біблійну заповідь або моральну істину («Притча про блудного сина»).

Ефект епічності Брехт створюєт завдяки коментарям у вигляді зонгів, проекцій, написів, плакатів тощо, тобто *V-ефекту* (*Verfremdungseffekt, ефекту одивнення*, що у різних джерелах перекладається як *дистанціювання, ефект дистанціювання, ефект відсторонення, ефект очуднення, ефект чужості, ефект очуження, очуднення, ефект відчуження, відчуження, очуження, осторонення* тощо).

У праці «Малий органон для театру» (1948) Брехт так сформулював цей принцип: «Очуження — це таке відображення, яке хоча і дозволяє впізнати предмет, але водночас перетворює його на щось чуже. Античний і середньовічний театр очужували свої образи за допомогою масок людей і тварин, азіатський театр використовує ще й сьогодні музичні і пантомімічні V-ефекти. Стародавні V-ефекти цілковито виключають можливість глядачів сприймати зображене як незмінне, нові V-ефекти не знають ніякої примхливості, лише ненауковому погляду чуже здається дивним». ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ

ТЕАТР ЕРОТИЧНИЙ (англ. *erotic theatre*) — різновид театру, спрямований на *лоскотання* уяви глядачів і провокацію еротичних фантазій, тобто експлуатацію одного з найпотужніших інстинктів людини.

Елементи еротичного театру можна виявити вже в античному мистецтві. Так, підкреслено еротичний характер мав театр мімів, специфічною ознакою репертуару якого був обов’язковий бутафорський фал. До нашого часу дійшов опис однієї з таких еротичних грецьких пантомім, яка розгорталася таким чином: спочатку до кімнати вносили святково прикрашений трон; потім виходив сиракузянин і, звертаючись до глядачів, пояснював зміст пантоміми: «Друзі, за мить Аріадна увійде до шлюбного покою, спільного для неї й Діоніса; потім вийде до неї Діоніс напідпитку і вони будуть бавитись». Тоді виходила Аріадна у шлюбному вбранні й сідала на трон. Далі приходив Діоніс і вони починали, обніматися й цілуватися. Нарешті вони йшли до шлюбного ложа, неодружені гості давали клятву одружитися, а одружені мерщій бігли до своїх дружин. Ансамбль мімів, який виконував цю сцену, мав також ляльок, які виступали в еротичних сценах.

За часів Сулли мімічна *іпотеза* дістала популярність і у Римі, де основними жанрами міма стали кримінальні сюжети і сценки, в яких обговорювалися проблеми на кшталт імпотенції й жіночої зради.

Серед міміямбів, які дійшли до нашого часу, — «Ревнивиця», «Жертвопринесення Асклепієві» та інші Герода (ІІІ ст. до н. е.). У міміямбі Герода «Сваха, або Звідниця» звідниця Гілліс, у відсутність коханця Метрихи, спокушає її: «Довго

ти, дитятко, неначе удовиця спиш сама <…> одна нудячись уночі. Адже десять місяців минуло, як твій Мандрис до Єгипту покотив, і з тієї пори жодного рядка не надіслав, — забув тебе, видно, адже там жити солодко! <…> Метрихо, дитятко, один лиш раз згрішити спробуй, доки старість в очі не зазирає…» Але Метриха залишається вірною своєму коханцеві і не піддається на умовляння звідниці.

Саме у мімах на арену римського театру вперше вийшли жінки — спочатку у звичайнісіньких фарсах, які влаштовувалися під час антрактів (*embolium*) або, як і ателани, у вигляді дивертисменту (*exodium*), а потім і в майстерно здійснюваних на сцені статевих актах і сценах смерті.

Згодом розвитком еротичної комедії опікувалися імператори Тиберій і Геліогабал (останній звелів показувати злягання на сцені, а в себе в палаці розігрував п'єсу про Паріса, в якій сам виконував роль Венери, причому одяг його несподівано падав до ніг, а сам він, оголений, тримаючи одну руку біля грудей, іншою прикривав тіло й опускався на коліна перед своїм коханцем).

За доби Відродження цей різновид видовищ розвивається здебільшого у формі *entremés* з нагоди королівських в'їздів, під час яких повії зображували найпоширеніший, за словами Гейзінги, сюжет — *суд Паріса*, в якому роль Паріса зазвичай виконував сам король; і «ніщо так не подобалося глядачам, як це видовище», — пише літописець цих подій, адже, як повідомляє інший документ, у видовищі було «троє дуже гарних, абсолютно оголених дівчат, які удавали сирен; і всі милувалися їхніми грудьми, дивитися на які було дуже приємно, і згадували про пасторалі».

Зрештою «жодний урочистий в'їзд монаршої особи, — пише Гейзінга, — не обходився без видовищ, без *personnages*, без оголених богинь або німф, яких бачив Дюрер під час в'їзду Карла V в Антверпен 1520 року. Такі видовища влаштовували на дерев'яних помостах у спеціально відведених місцях, а то й у воді: приміром, під час в'їзду Філіпа Доброго в Гент 1457 р. поблизу мосту через Ліс плескалися сирени «зовсім голі з розпущеним волоссям, як їх зазвичай малюють».

Видовища з оголеною натурою влаштовують ледве не до кінця XVI століття: у Ренні 1532 року під час в'їзду герцога Бретонського можна було бачити оголених Цереру й Вакха; і навіть Вільгельма Оранського при його вступі в Брюссель 18 вересня 1578 року розважають видовищем Андромеди, «юної діви, закутої в ланцюги, оголеної, адже з'явилася на світ з материнського черева».

Брутальний еротизм характерний також для південнотирольських фастнахтшпілів. Приміром, «Румпольт і Марет» Вігіла Рабера розповідав про «процес» утрати цноти, а у фастнахтшпілі про батька та його чотирьох дочок молодша з дочок охоче виходила заміж за злиденного старого, маючи на прикметі вродливого хлопця для любовних утіх.

Наступний виток сюжету — поява 1535 р. першої *еротичної драми* «Венеціанка» невідомого італійського автора (обставини виконання її невідомі).

В англійському придворному театрі XVIII ст. для короля та його почту виставлявся порнографічно-еротичний «Содом» Лорда Рочестера. Після першої сцени, в якій король Содому Боллоксіміон оголошував знищення будь-яких обмежень у статевих стосунках, наступні чотири дії являли поєднання акторських тіл, продиктовані нестримною уявою авторів і замовників. У фіналі п'ятого акту, коли грішне місто знищувалося вогнем, з'являлася, однак, помпезна оперна алегорія, що, очевидно, мала засудити гріхи й, звісно, оспівати замовника. Глядачі отримали таким чином подвійну насолоду: від, можливо, неусвідомленого лоскотання нервів спогляданням пороку і від заспокійливого фіналу — адже, засуджуючи порок, вони примножували власну праведність.

З кінця XVIII ст. амплітуда коливань еротичного театру збільшується настільки, що після оголошеної Французькою революцією дехристиянізації митці починають шукати «серединний шлях» прагматичного використання сакральних сюжетів для обслуговування світських цілей й еротизації релігійних почуттів, що й створює врешті передумови для аномального, з точки зору християнства, звеличання Юди або замилування Саломеєю у мистецтві декадентів, яких зачаровувало у цих постатях мерехтіння зла, що уособлювалося в їхніх творах переважно у постатях жінок.

1862 р., на хвилі демократичних завоювань і поширення *високого стилю*, у Франції створюється навіть спеціальний ляльковий «Еротикон Театрон», дія більшості п'єс якого відбувається в будинках розпусти, що мало залучити глядача до *субкультури борделю*. Відкрився театр виставою «Купа золота під тином» Жака Дюпуа, в якій були показані турботи Маркіза про продовження роду. Врешті лакей Жермен дарував маркізові нащадка, демонструючи безпосередньо на сцені сам процес його створення.

У 1890-х рр. Поль Фор, вистави якого завжди балансували між еротикою й релігійною екзальтацією, шокуючи громадськість, оголосив навіть про свій намір здійснити постановку «Саломеї» Оскара Вайльда, написаної для Сари Бернар, божественної Сари, «священної потвори», за словами Жана Кокто, або, за словами самого ж Вайльда «легендарної Змії старого Нілу, давнішої, ніж піраміди» (1894 р. п'єсу видрукувано в Англії зі скандальними малюнками О. Бердслея). Історія біблійної царівни Саломеї, що вимагала в нагороду за свій танець голову Іоана Хрестителя, у цьому сенсі є дуже показовою. Адже на грішницю, а отже, й на гріх, митці почали дивитися по-новому, викохуючи *квітку зла* і пестячи новий *жіночий міф*, у якому жінка, наділена фатальною силою, веде свою жагучу театральну *гру*.

1885 р. першу спробу хореографічного втілення «Саломеї», точніше «Танцю семи покривал», у пантомімі А. Сильвестра на музику Г. П'єрне здійснює у Парижі танцівниця Лой Фуллер.

1902 р. саме вайлдівською «Саломеєю» відкривається Малий театр Райнгардта (головну роль у цій виставі зіграла Гертруда Ейзольд, відкривши для сцени нове

амплуа — *інженю-вамп*, що поєднувало в собі слабкість і незахищеність дівчини-підлітка з еротичною силою навіженої).

1903 р. спробу хореографічного втілення «Саломеї» на музику М. Ремі здійснила у Відні танцівниця Мод Аллан.

Ще одна *квітка зла* — моторошна «Саломея» Ріхарда Штрауса, написана за мотивами п'єси Оскара Вайльда.

Елементи еротизму притаманні також деяким мистецьким формам XX століття (*body art, панічний театр* Ф. Аррабаля та ін.).

До репертуару театру Кабукі поряд із п'єсами історичними, феодальними та ін., входять вистави із життя куртизанок, еротично-декадентські твори.

Особливий різновид еротичного театру — *театр стриптизу* (або *ефояжу*), самобутнього американського мистецтва, що постало в середині XIX ст.

Молоду особу, що 1847 р. вперше виконала стриптиз на сцені нью-йоркського театру, звали Адель. Незабаром подібні шоу влилися в систему розваг американської, а згодом і європейської публіки. Міжнародною *академією* стриптизу став Париж, гордістю якого були талановиті випускниці — Лолла Стомболі, Рита Каділак, Додо Там-Там, Бебі Скоч. Ні традиційне американське пуританство, ні діяльність європейських ліг та комітетів по боротьбі з розпустою не змогли зупинити експансії жанру. З'явилося навіть спеціальне акторське амплуа (не дуже високо оплачуване) — *стриптизерки*.

У 1901 р. відбулася ще одна видозміна жанру — з'явилася «Оголена на трапеції», стриптиз-фільм Томаса Едісона у виконанні Лілі де Лідії, першої акторки, яка, сидячи на трапеції, роздягнулася перед глядачем без видимого приводу, а сама стрічка вперше в історії кіно показала роздягання жінки.

З 1904 р. розпочала свою творчість як одна з співавторок серіалу «Клодін» і дебютувала у мюзиклі славнозвісна Колетт, яка на сцені «Мулен Ружу» у Парижі представляла Єгипетську Мрію. То був перший випадок, коли актриса на сцені наважилася показати оголене тіло. «Єгипетська Мрія» розповідала про те, як допитливий археолог знайшов справжню мумію. «Науковий» контекст давав широкі можливості для роздягання жінки.

Ще однією піонеркою стриптизу була Гертруда Зелер, відоміша під вигаданим ім'ям Мата Харі. В музейних декораціях, у танці, що за одну ніч зробив її знаменитою, вона грала юну діву, яка знемагала від кохання до бога Шіви. «Я ніколи не вміла як слід танцювати, — напише вона пізніше. — Люди ходили дивитися на мене, бо я була однією з перших, хто наважився публічно демонструвати своє тіло».

Одна з найвідоміших стриптизерок минулого, Дженні Лі, створила в пустелі, неподалік від Лос-Анжелеса, «Екзотичний світ» — музей американського стриптизу. Після смерті Дженні Лі музей перейшов під нагляд її колежанки Діксі Еванс.

1951 р. Ален Бернардін відкрив стриптиз-салон «Crazy Horse» («Божевільна кобила») і презентував перший стриптиз у французькому дусі. В інтерпретації

Бернардіна американське видовище набуло паризької принадності, стало більш рафінованим. ► ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР РЕВЮ

ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ — в радянському театрознавстві 1920–1930-х рр. — театр, орієнтованиц не на життєподібне відтворення дійсності. За П. Марковим, ця система «характеризується розробкою та виявленням театрального мистецтва, як мистецтва цілком окремого, самобутнього <…> Ні дійсність сама по собі, ні переживання дійсності рафінованими індивідами не цікавили драматургів-символістів. За образами дійсності вони намагаються відчути вічність та фатальні закони її. Це відчування (*містичний тремінь*) передається новими умовними знаками, символами, що належать лише даному індивідові. От ця суб'єктивна умовність п'єси і вимагала так само умовних театральних засобів. Тому естетичний театр є *театр умовний*. Творцем цієї умовності у театрі є режисер, що покликаний стилізувати п'єсу своєю власною інтерпретацією. *Стилізація* робиться основним принципом естетичного театру <…> Уся доба російського театру після 1905 року, — писав Марков, — була добою естетичного театру, що намагався розробляти й втілювати специфічне мистецтво театру. Від життєвих відповідностей натуралістичного театру, від несвідомої й штампованої умовності XIX століття естетичний театр намагався прийти до свідомої й нової умовності…» Інколи вживалося також суголосне словосполучення «театр естетичний умовний» (В. Всеволодський-Гернгросс). Згодом словосполучення «естетичний театр» було витіснене іншим — *метафоричний театр*, яким охоплювалася вся сукупність театрів, альтернативних театрові ілюзії. ► ТЕАТР УМОВНИЙ

ТЕАТР ЕСТРАДИ (від лат. *stratum* — поміст) — узагальнена назва театрів, які об'єднують в одній виставі (концерті) виступи кількох артистів (читців, куплетистів, співаків, музикантів, фокусників, акробатів, танцюристів, конферансьє та ін.): вар'єте, жива газета, кабаре, кафе-шантан, мюзик-хол, ревю, синя блуза та ін. Через стислість номерів (10–15 хв) театри естради дістали також назву театрів малих форм або театрів мініатюр. Джерела театру естради — у видовищах мандрівних акторів: у Росії — блазнів і скоморохів, у Франції — жонглерів і гістріонів, у Німеччині — шпільманів та інших мандрівних виконавців, чиї виступи містили сатиричні сценки, спів, танці, жонглювання, акробатику, дресирування та ін. У XVI–XVII ст. це мистецтво дістає розвиток на народних гуляннях, ярмарках, у балаганах і т. ін. У цілому для жанрів театру естради характерні святковість, відкритість, соціальна мобільність, лаконізм, оригінальність і різноманіття. Німецькі відповідники термінові *театр естради* — *Unterhaltunskunst (розважальне мистецтво, мистецтво дозвілля*) або *Kleine Kunst (мале мистецтво)*. ► МІНІАТЮРА, ТЕАТР ІНТЕРМЕДІЙ, ТЕАТР ПРИ СТОЛИКАХ, ТЕАТР СИНТЕЗІВ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР ЕТНІЧНИЙ (англ. *ethnic theatre*) — театри національних меншин, процес створення яких розгорнувся від початку XX ст., і особливо активно — після Другої Світової війни: єврейський (1919) і польський (1905–1938) театр у Києві;

єврейські театри у Варшаві і Бухаресті, угорський театр у Берегово, циганські театри та ін. У США для етнічних театрів уживаються сталі словосполучення: *African-american theatre, Yiddish theatre, Asian-American theatre, Chicano-theatre* та ін. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ЧУЖОМОВНИЙ

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ЕТНОТЕАТР (англ. *ethnographic theatre, ethnotheatre*) — модель драми і театру, поширена у Європі з першої половини XIX ст. Поряд із цим вживалися й інші суголосні поняття: *етнографія в особах* («перші ж чотири дії я б назвав, тримаючись виразу Куліша, живою етнографією, або ж *етнографією в особах*» — А. Кримський); «картини сценізовані етнографічні» («сценізовані етнографічні картини (Кропивницького і інш.)» — І. Франко) та ін.

Одним з різновидів етнографічної драми в українському театрі була *етнографічно-побутова драма* М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, які у більшості своїх драматичних творів належать *романтчино-побутовому театрові*. Деякі автори різко засуджували цю модель драми, ігноруючи той факт, що, за словами І. Мар'яненка, «… українські театри відвідував тоді такий глядач: демократична і дрібнобуржуазна інтелігенція, студентство, робітники та дрібна буржуазія, яка найдужче захоплювалась українською етнографією, синкретичним характером традиційного українського репертуару». Іван Франко на прикладі п'єси Марка Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе в неволю» дав таку характеристику етнографічній драмі: «… це п'єса переважно етнографічна; місцевий український колорит, звичаї, пісні, танці, народні приказки — ось головна окраса цієї п'єси, головна її притягаюча сила. Здається, немовби ця п'єса написана головно для міської і неукраїнської публіки, яка ніколи не бачила ні села, ні українського селянина; і тому автор старається показати його цій публіці в повному світлі. Зате драматична вартість твору дуже невисока. На тлі цих багатих етнографічних прикрас мляво і нерівномірно розвивається скупа дія, яку можна б назвати драмою погордженої любові під сільською стріхою <…> Основною хибою цієї драми Кропивницького є те, що в ній не бачимо якраз того, що становить головний зміст сільського життя, — щоденної праці цього люду. Ми бачимо цих селян тільки в святкові моменти, незвичайні, і навіть не чуємо нічого про ті щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя. Тому й усі дійові особи цієї драми роблять враження чогось неприродного і відірваного від життя, якогось книжного народу або якоїсь етнографічної виставки, на якій парубки в святковому убранні на свій лад наслідують Шекспіра та Шиллера». Незважаючи на критику, Гнат Хоткевич також створив театр етнографічної орієнтації — «Гуцульський театр» (1910), в якому виставляв свої етнографічні драми.

Надзвичайно критично, із молодечим запалом, ставився до етнографічного театру Лесь Курбас, який у статті «Молодий театр (ґенеза, завдання, шляхи)» писав: «… в літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етно-

графізму, після *модернізму* на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий». На хвилі цих настроїв у 1920-х дістав популярність термін критика В. Коряка, що його він уживав стосовно побутово-етнографічного театру — *гопакедія*; поширилися зневажливі вирази *шароварщина* і *горілчано-гопачний* театр.

Незважаючи на панування в суспільстві подібних настроїв, 1920 р. російський історик В. Всеволодський-Гернгросс створив у Ленінграді Експериментальний театр, який з 1930 р. називався, відповідно до свого естетичного кредо, Етнографічним. Центральними роботами колективу стали «Обряд російського селянського весілля» (витримав понад 500 вистав) і «Сонцеворот» (спектакль реставрував слов'янські землеробські обряди).

Гарне пояснення природи цього театру запропонував автор дослідження про українську драму XIX ст. О. Ставицький, який писав: «Що ж до *серйозної драми,* то тут дія завжди відбувається у святковий, неробочий час. Якщо інколи автори на це не вказують, то тільки тому, що для них це само собою розуміється. Так, І. Котляревський спеціально не вказав, коли саме відбувається дія "Наталки Полтавки", але із змісту видно, що в якийсь святковий день… В ніч під Різдво відбувається дія "Назара Стодолі" Т. Шевченка… У неділю та інші святкові дні відбувається дія "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Чар" К. Тополі, "Чорноморського побиту на Кубані" Якова Кухаренка, "Купала на Івана" С. Шерепері…» та багатьох інших п'єс (як «Дурисвітка» М. Кропивницького, дія якої пов'язана із забороною сільського начальства відзначати калиту). Цим, зокрема, пояснюється й висока питома вага у виставах етнографічного (хореографічного, обрядового, музичного й пісенного) елементу.

Цікаве спостереження щодо українського «реалістичного театру» доби корифеїв висловлює Мирослав Попович, пишучи, що «музично-танцювальний елемент тут <…> має вивести глядача в народну стихію», тобто у стихію сакрального свята. Саме ця «святкова» (отже, й сакральна, адже свято пов'язане з сакральним міфом) природа українського театру перевела його з побутового — в інший, непередбачений заборонними указами сакральний контекст.

Значною мірою культові очікування глядачів позначалися і на сприйнятті вистав театру корифеїв. Так, Євген Олесницький писав у статті «Кропивницький у Галичині»: «Та Україна, хоч географічно така близька, була забита від нас дошками, і ми мріяли про ню наче про якийсь фантастичний край; а тут мали побачити автентичного оригінального українця, та ще на нашій народній сцені <…> Високий ростом, сильної будови тіла, але не занадто огрядний, з гарними, виразистими чертами лиця, сильним звучним голосом, показував собою тип мужеської краси, і кожному з нас здавалося, що так конечно мусіли виглядати запорожці».

У такому ж тоні згадує про вистави театру Кропивницького і Костянтин Ванченко: «То була не вистава, а свято, тішення відродженого українства».

Отож мав рацію Яків Мамонтов, який, коментуючи культи цієї доби, писав: «Поруч селянизаторських концепцій та настроїв, другою типовою рисою українського руху того часу було народництво. В своїй суті це була міщанська ідеологічна концепція, що виявлялася або в формах панського лібералізму щодо *менших братів*, або в формах дрібнобуржуазного демократизму, з його *хождєнієм в народ* та всіляким *упрощенством*. Своєю ідеологією та психологією народництво щоразу переплітається з селянизацією <…> Але селянизація була, так би мовити, більш філософічною концепцією, а народництво — концепцією політичною <…> *Український народ*, демократичний чи навіть мужицький *в самих основах своїх*, робиться у народників справжнім фетишем. В ім'я цього *народу* і для цього *народу* робиться рішуче все: од екзальтованих *хождений в народ* до вишиваних сорочок». Окремо Мамонтов вирізняв ще й українофільство, яке характеризував як «аматорство в боротьбі за українське національне визволення», що виявлялося у захопленні «бутафорною романтикою Січі-матері та лицарства козацького». «Як політична тенденція, — вважав Мамонтов, — народництво цілком пасувало до філософічно-моральних настроїв хуторянства, а разом вони створювали той самобутній, національний театр, що дуже захоплював українське міщанство та українофільсько-народницьку інтелігенцію й анахронізмом дожив аж до наших днів. Оскільки ж цей театр для неукраїнців був, опріч усього іншого, ще й *екзотичний*, то він мав успіх і поза межами батьківщини, часом навіть у ворогів українства».

Щодо виражальних засобів, цей театр, за словами Курбаса, «був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому наголос зроблено на переживанні, а як театр, у якому наголошується на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках етнографічного поділу України <…> І цей театр не був психологічним». ► ДРАМА ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВА, ДРАМА РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВА

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ — драматургія і театр, що постали у другій половині XIX ст. в Україні на хвилі народницького руху і були орієнтовані на втілення романтичного або побутового сюжету на тлі поетично відтвореного національного *колориту* — народних звичаїв, обрядів, пісень, танців тощо.

Яків Мамонтов, якому й належить концепція цієї класифікації, у праці «Драматургія І. Тобілевича» писав про «український етнографічно-побутовий театр, що найвидатнішими діячами його були М. Кропивницький, М. Старицький та І. Тобілевич»: «… українська етнографічно-побутова драматургія починається «Наталкою Полтавкою» (1819 р.) і через Я. Кухаренка, Г. Основ'яненка, О. Стороженка, В. Александрова й інших доходить до трьох вищеназваних драматургів». Однак, вважає Мамонтов, «професіональний етнографічно-побутовий театр український народився далеко пізніш: лише на початку 80-х років XIX сторіччя. (За Галичину ми тут не будемо говорити) <…> Ми не будемо зупинятися на фактичній історії етнографічно-побутового театру. Для нас досить зазначити, що цей

театр, виникнувши на Херсонщині 1881 р. (перша українська трупа Г. Ашкаренка), дуже хутко розвився і в 80-х же роках набув буйного розквіту (антрепризи М. Старицького 1883–1885 рр. та М. Кропивницького 1886–1887 рр.) <…> В кінці 90-х років, коли зорганізувалося театральне товариство Тобілевичів (М. Садовського, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого 1898–1907), *український побутовий театр* підноситься на другий щабель свого розвитку: п'єси І. Тобілевича поволі одсувають на задній план репертуар М. Старицького та М. Кропивницького, а разом із цим відбуваються великі одміни і в самій театральній системі. Ще дальшим кроком у цьому напрямі був театр М. Садовського (Київ, 1907–1918), що почав заводити до репертуару п'єси руських та західноєвропейських авторів в українських перекладах і користуватися з нових мистецьких засобів у театральному виконанні їх. В цілому ця доба, що висунула сузір'я блискучих акторів, на чолі з М. Заньковецькою, і уславилася далеко поза межами батьківщини, заведена в історію українського театру під загальною назвою *побутовий театр*. Але мені вже доводилося зазначати, що за цим титулом заховано дві цілком одмінних театральних системи, а саме: романтично-побутова та реалістично-побутова <…> Детальніший розгляд зазначених систем мусить переконати в цьому і показати, в чім же саме полягала їхня одмінність та типовість. На перших кроках свого розвитку український побутовий театр продовжував традицію своїх попередників і живився, головно, з мелодраматичного та музично-комедійного репертуару, що складався з п'єс І. Котляревського, Гулака-Артемовського, Я. Кухаренка, В. Александрова, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та з п'єс проводарів цього театру — М. Кропивницького, М. Старицького, пізніш — І. Тобілевича і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'єс написана професійними акторами або аматорами театрального мистецтва і не для читання, а для театрального виконання <…> Цією орієнтацією на театр — часом навіть на відомих акторів — українські драматурги того часу вигідно відрізнялися від наших пізніших драматургічних генерацій, що писали для читання, а не для театрального виконання (наприклад, Л. Українка). Будучи позбавлений високих літературних якостей, репертуар *романтично-побутового театру* відзначався великою театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольових співів і без танців. І кожен український театр цього типу мав, опріч рольових акторів, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності (*театральний театр*, як стали казати пізніш). Його не можна називати навіть побутовим у точному розумінні цього слова. Побут — це натура, це гола, не розфарбована дійсність. В театрі М. Кропивницького — М. Старицького, щоправда, тьохкали соловейки і кумкали жаби, але людська дійсність була яскраво романтизована

та театралізована. І коли цей театр користувався з селянсько-побутових або національно-історичних сюжетів, то він показував їх не in natura, не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів. Побут та історія на цьому театрі завжди виставлялися в барвистих, етнографічних фарбах, в яскраво-комічних або в мелодраматичних ситуаціях, щоб був простір для театральних ефектів, для акторського мистецтва. Перевага театральності над реальністю в романтично-побутовому театрі з найбільшою силою виявилася саме в тих його п'єсах, де є соціальний мотив. Реконструкція типових постановок таких п'єс, як "Глитай, або ж павук" М. Кропивницького, або "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх автори і режисери і актори бачили в суто театральних ефектах (божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. ін.), а не у виявленні соціальних суперечностей або ж темних сторін селянського життя. Те ж саме можна сказати і про історично-героїчний репертуар цього театру: *козацька романтика* таких п'єс, як "Маруся Богуславка" або навіть "Богдан Хмельницький" М. Старицького, була в такій же мірі театральним настановленням, як і національно-патріотичною концепцією. Відповідно до цього і в акторському виконанні наголос робився на театральний ефект: в ролях драматичних — показна зовнішність, бурхливий темперамент, *нутряний* патос, ефектовний жест; в ролях комічних — ґротескова зовнішність (ґрим та убрання), підкреслений комізм вислову та мови, театральний трюк (жестом, з речами тощо). Про психологічну виправданість, про соціальний зміст та життьову правдоподібність режисери та актори романтично-побутового театру мало турбувалися. Популярний міщанський критерій, що прикладаються так до театру, як і до інших мистецтв, критерій життєподібности (*як і в житті* або, як *справжній*) в романтично-побутовому театрі виявлявся з дуже великими натяжками, через низку всіляких театральних умовностей, що для невибагливих глядачів у певний спосіб означували реальну дійсність. Це стосуються і до обстановки з її романтично-натуралістичними пейзажами, хатами тощо; і до убрання — завжди етнографічно-барвистого, далекого від дійсности; і до трактовки ролей за установленими театральною традицією *амплуа* героїв та героїнь, коміків, простаків, резонерів тощо, і до всього іншого <…> Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на *естетичне* сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всіляких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд <…> Інший характер мала система реалістично-побутового театру». ► ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ЄЗУЇТСЬКИЙ (пол. *teatr jezuicki*, нім. *Jesuitenspiele*, англ. *Jesuit theatre*) — одна з гілок шкільного театру XVI–XVIII ст. — театральні видовища у духовних школах Ордена єзуїтів; здійснювалися не лише з навчальною метою, а й у річищі антиреформаторської пропаганди. Інколи вживаються також терміни *орденська драма* й *орденський театр*, тобто театр, підпорядкований релігійному орденові.

Невдовзі після створення Ігнатієм Лойолою католицького чернечого ордену єзуїтів (1534) Папа римський ініціював появу перших єзуїтських колегіумів, а згодом в єзуїтських духовних школах почали здійснюватися і театральні вистави.

Перша вистава єзуїтського театру здійснена 1551 року в Collegio Mamertino. У 1555 році єзуїтські вистави здійснені у Відні, у Страсбурзькій гімназії, Йоганном Штурмом («Euripus», 1555; згодом,1560 р., п'єса виставлена у Мюнхені й у Празі).

Усі ці нововведення здійснюватимуться майже водночас з іншою подією — відчувши потребу у зміні характеру богослужіння і засобів його виразності, Папа Пій V 1568 р. переглянув щоденний церемоніал богослужіння й вніс істотні зміни в церковну службу, що свідчить про зміну формату театральності.

Наприкінці XVI століття постала проблема приборкання стихійного розвитку єзуїтського театру, що й спровокувало появу першого теоретичного обґрунтування системи його жанрів. Це була «Поетика» (1594) Якоба Понтана, діяча театру єзуїтів, який писав: «Комедія є драматичним твором, у якому заради засвоєння житейського досвіду у формі удавання представляються, не без гострих і дотепних жартів, події з приватного життя обивателів. Трагікомедія є сумішшю комедії й трагедії, адже, на відміну від правил комедії, тут виводяться на сцену особи більш шляхетні й високі. Можна сказати, що трагікомедія є трагедією з розв'язкою, що притаманна комедії, тобто веселою, заспокійливою. Трагікомедія завжди завершується щасливим фіналом. Я не стану стверджувати, що можна було б написати й *комітрагедію*, розв'язкою якої була б загибель героя. Справа в тім, що горе нікчемних людей не може ні запам'ятатися, ні збуджувати душевні порухи. Тому й не трапляються ніде подібні п'єси… Трагедія — це поетичний твір, що змальовує за допомогою дійових осіб учинки видатних осіб з метою збудження до них співчуття й страху, а тим самим і очищення людей від душевних хвилювань, які є джерелом такого роду трагічних вчинків» (Ганс Сакс, автор п'єс про Естер і Юдит, «Трагедії про створення Адама та його вигнання з Раю», називав трагедіями п'єси, в яких зображені батальні сцени).

Нащадок Понтана — драматург і «режисер» єзуїтського театру Франциск Ланг видрукував «Dissertatio de actione scenica cum figuris candem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comica» (1727), твір, у якому чи не вперше обговорювалися проблеми режисури та якостей, що вимагаються від *режисера*.

Авторами п'єс і організаторами шкільних вистав могли бути лише педагоги-єзуїти, а виконавцями — учні єзуїтських шкіл. Вихованцям шкіл, які готувалися до духовної й службової кар'єри, рекомендувалося вивчати сценічне мистецтво для вдосконалення манер, грації й красномовства. Кошти на утримування театрів давав орден єзуїтів, а також батьки учнів.

Тематика п'єс і стиль виконання неодноразово змінювалися: у XVII ст. вони наближалися до середньовічних містерій та літургійних драм, але в останній період існування (1740–1773) тяжіли до традицій класицизму. Спочатку сюжети черпа-

лися зі Старого Заповіту, але згодом з'явилися драми на теми «Страстей Господніх», агіографічні та на історичні сюжети.

У цілому єзуїтські вистави, на думку Яна Оконя, стояли в опозиції до масового релігійного театру, де і композиція твору, і всі елементи вистави могли повторюватися щороку в майже незмінному вигляді.

Основним жанром єзуїтського театру були панегірики, які писалися за чіткою системою: в античній, середньовічній або новій історії знаходилися сюжети, герої яких мали імена, співзвучні з іменами представників шляхти, яким присвячувалася вистава, а для вистав, здійснених до іменин магната, брався агіографічний сюжет, де імена святих збігалися з іменем винуватця урочистостей. Відображені в панегіричній драмі події нагадували про подвиги й перемоги шляхетного замовника, стаючи зразком прямих аналогій або не надто замаскованих натяків.

Виконувалися вистави єзуїтського театру не лише у спеціальних залах шкіл і колегіумів, а й у церквах, монастирях, на вулицях або на площах просто неба. І хоча 1686 р. римський капітул заборонив влаштовувати видовища в церквах, однак на місцях цієї вимоги рідко дотримувалися.

Типове панегіричне дійства єзуїтів — латинська драма з хорами та інтермедіями, постановку якої здійснено 1623 р. в єзуїтській колегії у Познані з нагоди прибуття короля Зигмунта, наводить В. Рєзанов. У першій частині виступає Польща, радіючи з приводу Хотинської перемоги; ангел-охоронець Польщі зміцнює її дух, запевняє її у своєму заступництві й обіцяє їй показати тіні ворогів, переможених Зигмунтом: вороги з'являються, визнають себе переможеними й кладуть свою зброю до ніг Польщі. Дія завершується хором на тему: ніяка небезпека не загрожує тому, за кого Бог і ангел-хранитель (ангел, який оберігає кожну хрещену людину від підступів сатани). У другій частині перед Польщею з'являються тіні Наливайка, Михаїла, шведів і ліфляндців, що повстали, царя Шуйського, патріарха московського, турка, татарина. Вони визнають себе переможеними й складають свою зброю до ніг непереможної Польщі. У третій частині виступають гетьмани Замойський, Жолкевський, Ходкевич і демонструють свою любов до вітчизни, визнають Польщу своєю матір'ю; далі йде сцена з *trophaeum* і побажаннями успіхів.

Досліджуючи структуру цих п'єс, В. Перетц виявив такі елементи яскравої театральності, які він називав *ефектами дії*: переодягання, крадіжки, криваві сцени, танки, поганські релігійні відправи, вставні тіньові картини (мерці тощо), світлові ефекти, машини (польоти в повітрі, вознесіння на небо), масові сцени, міфологічні та алегоричні персонажі (Нептун, Марс, Фортуна, Диявол, Смерть та ін.), звукові ефекти (грім, луна, співи) та ін.

Тож не повинен дивувати й висновок В. Рєзанова, що оригінальною ознакою французького єзуїтського театру став *балет* — тобто *chorea dramatica* — «подібний до трагедії рід німої п'єси, що виконувалася під час антрактів серйозного видовища заради розваги». Змістом цих балетів були сюжети про смерть Орфея,

прикутого Прометея, викрадення Золотого Руна тощо. Водночас у єзуїтському театрі продовжує існувати й драма на біблійні сюжети — *Comoedia sacra, Ludi theatrales sacri* та ін.

Один з дослідників театру, проф. Й. Цейдлер, визначив такі основні ознаки єзуїтської драми, яка й заклала основу майбутніх світських жанрів: урочисті монологи; пишні сцени коронації; сцени заклинання духів; вигнання Диявола; сцени повчань і настанов; сцени у в'язниці; спокуси та ін.

Неточним буде уявлення, що єзуїтський театр — це театр герметичного приміщення, театр камерний, замкнений.

Найяскравіші приклади гнучкого пристосування єзуїтського театру — показ трагедії Еврипіда в Імператорській Колегії у Відні 1554 р. для трьох тисяч глядачів, а також вистави «Константин Великий» патера Георга Агріколи, що була виставлена у Мюнхені 1574 р. «задля втіхи мешканців міста й усіх околиць».

Серед видовищ, які виконувалися в єзуїтських колегіумах Польщі, Ян Оконь, вживаючи історичні назви, наводить такий перелік: *актінкула* (*actuincula*, маленька дія, невеличка промова); *акція* (*actus*; *akcia*); *балет* (перед королем); *видовище* (пасійне, піротехнічне, на міському ринку, підготовлене королівською артилерією, на честь оборони Львова від турків, про Св. Станіслава, на честь єпископа краківського); *вистава з феєрверками; виступ* (з нагоди перебування короля у палаці архієпископа, на честь короля, пасійний біля гробу, про здобуття Смоленська, на ринку, сценічний, театральний); *вогні штучні; ворота тріумфальні і панегірик* (на честь Августа II); *гратуляції* на вшанування короля; *декламація*; *діалог* (алегоричний, в октаві, євхаристичний, з нагоди в'їзду старости, на Різдво Боже, на Велику П'ятницю, на приїзд архієпископа, на честь Ігнатія Лойоли, на честь канцлера, з нагоди повернення послів з Москви, на честь Св. Катерини, діалог пасійний); *ігри секулярні* (*Ludi saeculares*); *інсценізація пасійна*; *комедія* (дводенна); *комітрагедія* (*komitragedia*); *драма* (частково співана, до свята Тіла Господнього, з музикою, з нагоди прибуття гостей, драма й декламація з нагоди початку шкільного навчального року, на здобуття Смоленська — привітання на повернення короля Зигмунта з війни з Москвою, масляна, пасійна, карнавальна, про народження Христа, про Св. Ігнатія Лойолу, про тріумф, публічна драма з нагоди створення Братства Доброї Смерті); *містерія* (*misterium*); *орації* (біля гробу, на честь фундатора школи); *панегірик*; *пасії* (De Passione Christi — Страсті Христові); *процесія* (на честь видатної особи, з нагоди канонізації, на свято Тіла Господнього, процесія й драма на ринку — *Triumphus eucharisticus*, процесія тріумфальна з музикою); *трагедія* (трагедія під час карнавалу); *трагікомедія* (з нагоди закінчення школи); *тріумфальні ворота* та ін. Дослідник відзначає, крім перелічених, і такі жанри: *шкільні вистави; пасторальки; євхаристичні; мораліте; агіографічні (про святих); мартирологічні (мученицькі); панегіричні; полемічні; міфологічні*. Істотну роль серед сакральних видовищ доби відіграють *театраль-*

ні й *драматичні релігійні*, як їх називають дослідники, процесії (або *Processional Theater* — *театр процесій*), що нагадували *діафільм* або *комікс*, виконавці якого несли різноманітні зображення (реліквії, картини, скульптури) і везли на возах *живі картини*, об'єднані сакральним сюжетом.

Своєрідним театром картин були й *конклюзії* — алегоричні ілюстрації програм шкільних диспутів, на яких зображувалися небеса, фігури святих і богів, сцени міст, битв і церемоній (коронації та ін.), які мали підкреслено театральний характер.

Найкращими серед єзуїтських театрів були театри єзуїтських колегій у Відні й Парижі, що прославилися здійсненням *цісарських вистав* (*ludi caesari*), що посідали особливе місце в репертуарі єзуїтських театрів. *Ludi caesari* — це були пишні постановки панегіричних п'єс на честь коронованих осіб у дні їхніх тезоіменитств, весіль та інших урочистостей.

Зазвичай ці видовища відвідували члени царської родини, а тому й пишно обставлялися. У виставах здійснювалися різноманітні перетворення, землетруси, бурі, польоти, сухопутні й морські битви; були задіяні різноманітні алегоричні фігури, Пекло, привиди, дракони тощо. У мистецькому сенсі це був *передовий жанр*, який мав можливість брати на озброєння найновіші мистецькі досягнення й технологічні прийоми.

Попри зовнішні ефекти і сценічні атракціони, єзуїтський театр здійснював неабиякі перевороти у свідомості своїх глядачів. Так, якщо вірити джерелам, після постановки єзуїтської драми «Cenodoxus» Й. Бідермана в Мюнхені (1609) начебто чотирнадцять авторитетних придворних аристократок змінили своє життя й усамітнилися, вправляючись у каятті.

Єзуїтський театр мав великий вплив на театр світський, адже провідні драматурги XVII–XVIII ст. були вихованцями єзуїтських навчальних закладів (Кальдерон, Корнель, Мольєр, Лесаж, Вольтер, Гольдоні та ін.).

На Правобережній Україні єзуїтські театри поширилися у XVII ст. і мали значний вплив на формування моделі шкільної драми. ► ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ТЕАТР ЄЛИЗАВЕТИНСЬКИЙ (англ. *Elizabethgan theatre*) — умовна номінація для позначення драми і театру доби, що розпочинається в Англії за життя королеви Єлизавети (1558–1603) і завершується закриттям театрів за розпорядженням пуританського парламенту (1642). У єлизаветинському театрі розрізняється два основних напрями (народний театр і театр придворно-академічний), а драма має такі ознаки: епічний принцип побудови дії; сюжети здебільшого на теми кохання; ефектна і часом неправдоподібна фабула (інколи — кілька паралельних фабул); малозначуща розв'язка; статичний, характери-маски із домінуванням якоїсь риси (блазень, простак, хвалькуватий воїн тощо); мова персонажів позначена риторикою і метафорикою; дидактика.

Починаючи з 1881 р. англієць Вільям Поул здійснив ряд експериментів, спрямованих на відродження традиції єлизаветинського театру (до Поула цю ідею на-

магалися втілити Гете і Людвиг Тік). Реконструкція сцени шекспірівського театру дала змогу Поулу залучити до дії глядачів. 1894 р. він створив «Товариство єлизаветинського театру», в якому прагнув відродити принципи єлизаветинського театру як театру *перебільшеної органіки, злагодженості тону* і *вишуканої музичної партитури*. Виставляючи 1897 р. «Дванадцяту ніч» Шекспіра, він розподіляв ролі за таким принципом: Віола — меццо-сопрано, Олівія — контральто, Себастьян — альт, Антоніо — бас профундо, Ендрю — фальцет, Мальволіо — баритон і т. ін. Органічності і музичності звучання сприяла й форма єлизаветинської сцени, що повторювала «Глобус». На думку істориків, Поула цікавила не стільки сцена часів Шекспіра, скільки сама ідея, образ єлизаветинського театру, в якому актор-оратор, актор-декламатор виконував роль з трьох боків оточений глядачем. На початку XX ст. намір відродити *старовинний театр* поширився в Європі.

ТЕАТР ЖИВОЇ ЛЮДИНИ — синонім до *театру психологічного*. В. І. Немирович-Данченко вважав взірцевими («досконалими») виставами «театру живої людини» два здійснених ним спектаклі МХАТ: «Вороги» М. Горького і «Три сестри» А. П. Чехова. Яків Мамонтов характеризував цим терміном театр М. Садовського: «Міщанство (*масовий глядач*) вимагало синкретичних вистав (з танками та співами) і М. Садовський мусив давати романтично-побутові п’єси, не цураючись навіть таких п’єс, як “Чарівниця”, тощо. Інтелігенція ж (*передовий глядач*) воліла бачити *європейський репертуар*, ц.-т. давали напрям на *театр літературний* <…> Системою своїх мистецьких засобів театр М. Садовського належав до *театру живої людини*. У більшості його вистав успіх залежав не так від ансамблю чи режисерської трактовки п’єси, як від індивідуального хисту акторів <…> Психологізм, символізм та класицизм (“Камінний господар”) у М. Садовського були більш-менш випадковими ухилами. Для таких течій український театр того часу ще не мав ні режисерів, ні акторів, ні широкого кола глядачів <…> Отже, *психологічний театр*, як одна з типових театральних форм, на українськім ґрунті не розвинувся, дарма, що наша драматургія висунула для цього театру таких видатних майстрів, як В. Винниченко і Леся Українка». ► ТЕАТР АКТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЖІНОК, ТЕАТР ЖІНОЧИЙ (англ. *womens theatre*; нім. *Frauentheater*; ісп. *teatro de las mujeras*; фр. *théâtre des femmes*) — за визначенням Патріса Паві, театр, орієнтований на *жіночу тематику*. Для цього театру, на думку Паві, характерні: *конкретність* (на відміну від *абстрактного, загального, універсального театру* чоловіків); наближеність драматичної структури до анекдотичності, фрагментарності й чуттєвості; конкретність і скромність манери викладу. Театром жінок називається також театр з участю жінок. Перші виступи акторок на сцені відомі в Давньому Римі, пізніше — у комедії дель арте. Наступний етап — середина XVII ст., коли акторки уперше з’явилися на сцені придворного театру у Франції й Англії. Театром, у якому лише жінки, були *Онна Кабукі* і *Юджо Кабукі* у XVII ст. ► АКТОРКА, ТЕАТР ЕРОТИЧНИЙ, ТЕАТР ФЕМІНІСТИЧНИЙ

ТЕАТР ЖЛОБ — різновид білоруського традиційного театру ляльок; *батлейка* з пласкими фігурками, яка синтезувала технічні принципи театру тіней і механічного театру. Від іншого білоруського театру ляльок, батлейки, жлоб відрізняється своєю будовою, технікою сцени і репертуаром. Зовнішньо він нагадував церкву з трьома банями, а всередині — мав сцену з чотирма відділеннями (три внизу і одне згори). Три відділення були ігровими, а четверте служило місцем розташування об'ємних нерухомих ляльок. На металевих обручах, підвішених під банями, розташовувалися вирізані з паперу фігури. Уся ця конструкція приводилася в рух від тепла свічки або самим батлеєчником. При цьому на паперовому екрані з'являлися силуети дійових осіб і написи, що тлумачили зміст кожного епізоду. До кінця свого існування *жлоб* залишався суто церковним видовищем, репертуар якого ніколи не виходив за межі біблійних сюжетів про Різдво Христове і містерійної драми «Цар Ірод», а роль батлеєчника зводилася переважно до механічних функцій. ► ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР ШОПКА, ТЕАТР ЯСЕЛКА

ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ (фр. *théâtre de la cruaté*; англ. *theatre of cruelty*; нім. *Theater der Grausamkeit*; ісп. *teatro de la crueldad*) — модель театру Антонена Арто (1896-1948), втілена ним у низці маніфестів і в кількох виставах, які мали значний вплив на розвиток світового театру другої половини XX ст. Театр жорстокості — одна з радикальних форм *театру сюрреалізму*. Його основна ідея — емоційно-шоковий вплив на глядача і звільнення його з-під влади логічного мислення.

Висуваючи ідею театру жорстокості, Антонен Арто вже мав чималий театральний досвід, працював із провідними режисерами своєї доби — Орельєном Люньє-По, Жоржем Пітоєвим, Шарлем Дюлленом та ін.

Після публікації 1926 р. його першого театрального маніфесту сюрреалісти виключили Арто зі своїх лав. На що Арто відповів маніфестом «У нічному освітленні, або Сюрреалістичний блеф» (1927), в якому оголосив про смерть сюрреалізму внаслідок вступу його лідерів до лав компартії. Незважаючи на вигнання із табору сюрреалістів, Арто не порвав із основними принципами напряму: так само, як і головний загін сюрреалістів, він прагнув створення «приголомшливого» образу і матеріалізації підсвідомості у формах *автоматичного письма* й *естетики сну*, що мають напівритуальний характер.

У маніфестах Арто були сформульовані й основні вимоги до акторської техніки: як і техніка театру експресіонізму, техніка актора в театрі сюрреалізму ґрунтується на такому збудженні акторських емоцій, що межує з патологічним станом; як і в театрі експресіонізму, персонаж існує тут доволі умовно — це лише абстрактна людина, позбавлена особистості, однакова в усіх виставах; четверта стіна в ритуальному театрі відсутня, адже сенс видовища — саме в ритуальному єднанні акторів з глядачем; експлуатуючи жорстокість і почуття жаху, вистави цього типу намагаються таким чином очистити глядача від жорстокості й інших хворобливих станів у повсякденному житті.

Основні постулати театру жорстокості Арто сформулював у маніфесті «Театр жорстокості» (1 жовтня 1932 р.). Найголовніша теза маніфесту — «Не можна продовжувати безсоромно проституювати ідею театру. Театр щось та значить лише завдяки магічному, жорстокому зв'язку із дійсністю».

Театр жорстокості не має нічого спільного із побутовою агресією і прямим фізичним насильством, радше можна говорити про його залежність від ритуалу. Невипадково ж, — пише Пітер Брук, — Арто любив «таємничість, мелодекламацію, потойбічні крики <…> величезні форми, маски, королів, імператорів і пап; святих, грішників і флагелантів».

1967 р. Єжи Гротовський писав: «Арто мріяв про створення театру нових міфів — ця красива мрія виникла від браку точності, бо якщо міф є нагромадженням, зведенням досвідів цілих поколінь, тоді не театр може його творити, а покоління <…> Театр жорстокості вже канонізовано, тобто зведено до рівня тривіальності… Коли ми бачимо ті жалюгідні видовища, які можна спостерігати у середовищі театрального авангарду багатьох країн, хаотичні, мертвонароджені творіння, переповнені так званою *жорстокістю* (котра, втім, не налякала б і дитини), модні гепенінги, за якими не стоїть нічого, окрім безпомічності, розгубленості і бажання влаштувати собі легке життя (хоча й приховане за брутальними методами і формами), коли ми бачимо ці напівфабрикати, чиї творці посилаються на Арто, — ми думаємо, що це дійсно *жорстокі* твори, адже в них є жорстока профанація його імені. Парадокс Арто полягає в тому, що ні наслідувати його, ні втілювати його постулати неможливо. Але це не означає, що він не мав рації. Його правда стосується багатьох моментів, і це була неабияка правда. Арто не залишив після себе ні будь-якої конкретної *техніки*, ні методу, ні шляху. Він залишив лише візії і метафори».

Джон Стайн так коментує *систему* Арто: «Той факт, що його неадекватні експерименти в рамках сюрреалістичного театру були визнані новаторськими із запізненням на тридцять-сорок років та осмислені в розмитих категоріях містичності й умоглядності, змушує нас замислитися, перш ніж робити якісь твердження. Можливо, маємо тут приклад термінологічної плутанини, загостреної нечіткістю теоретизувань самого Арто, які творять сприятливий ґрунт для розмаїтих облудних інтерпретацій».

Проте *метафори* Арто мали надзвичайно потужний вплив на розвиток театру другої половини XX ст.; про свою прихильність до його ідей оголошували П. Брук і Є. Гротовський (*убогий театр*), Ф. Аррабаль (*панічний театр*); його вплив інколи вбачають у виставах Роберта Вілсона («Погляд глухого») тощо.

У західному театрознавстві для характеристики театру жорстокості вживають також формулу *театр екстазу* (*екстатичний театр*).

Російський дослідник творчості Арто В. Максимов пропонує вживати замість звичнішого терміна *театр жорстокості* термін *крюотичний театр*. ► ТЕАТР ЕКСТАТИЧНИЙ, ТЕАТР СЮРРЕАЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР ЗАКОННИЙ, ТЕАТР ЛЕГІТИМНИЙ (англ. *legitimate theatre*) — в англійському театрі XVII ст. — *патентні театри* («Drury Lane» і «Covent Garden»), яким 1737 р. було надано монопольне право на виконання *серйозної драми*, включаючи п'єси Шекспіра і немузичні *класичні п'єси*. Монополію скасовано 1843 р. ► ТЕАТР ПАТЕНТНИЙ

ТЕАТР ЗЕЛЕНИЙ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА (англ. *air theatre*, пол. *teatr ogrodowe, teatr zielone*) — один із різновидів відкритого літнього паркового театру просто неба (театру, в якому куліси вмонтовували у зелені насадження). Цей театр призначений для постановок різноманітних вистав придворного театру, а в радянський час — масових постановок, концертів, урочистих масових зборів, мітингів та ін. В СРСР найбільшим зеленим театром був амфітеатр у Центральному парку культури і відпочинку ім. Горького в Москві (1933), розрахований на двадцять тисяч глядачів (із них одинадцять тисяч місць для сидіння). ► ТЕАТР ПРОСТО НЕБА

ТЕАТР ІГРОВИЙ — поняття кінця XX ст., що постало як реакція на театр, який прагне створити на сцені ілюзію життя. Головна ідея цього напряму: театр — це лише гра, що не імітує життя, натомість прагне захопити увагу глядача стихією розкутої нестримної вигадки, карколомних пристосувань тощо. До певної міри ігровий театр можна вважати суголосним *театральному театру* (англ. *theatre of the theatricality*), що постав у 1920-х рр. у Німеччині.

ТЕАТР ІЛЮЗІЇ (від лат. *illusio*, *ludere* — грати; *illudere* — обманювати; англ., фр. *Illusion*, нім. *Illusion, Illusionistisches Theater*; ісп. *ilusion*) — театр, орієнтований на створення на сцені ілюзії життя. Перші ознаки цього театру з'являються наприкінці XVI ст. У польському «Словникові театральному» (1808) подається стаття *ілюзія*, в якій висувається вимога життєподібності. Ілюзія стає основною вимогою театру натуралізму. Ілюзіоністський театр протиставляється символістичному й епічному театрам. Ілюзія була одним з головних об'єктів критики з боку діячів Великої реформи театру кінця XIX ст. ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ [КАЗЕННИЙ] — у Російській імперії — театр, який перебував у віданні царського двору і мав монопольне право на показ вистав.

Придворний театр у Росії з'явився 1672 р. за царювання Олексія Михайловича (цей театр існував до 1676 р.). 1702 р. Петро І звів у Москві на Червоній площі публічний театр («Комедиальная храмина»), який проіснував до 1706 року. У наступні роки на придворній сцені у Петербурзі й у Москві виступали виключно іноземці: італійська опера з балетом, німецькі і французькі трупи. У 1752 р. до Петербурга викликано ярославську трупу на чолі з Федором Волковим.

1756 р. імператриця Єлизавета дала указ Сенатові «учредить Русский для представления трагедий и комедий театр». Директором театру призначено О. Сумароково. З цієї дати починається відлік історії публічних російських *імператорських (казенних) театрів*. 1759 р. керівництво театром перейшло у відання при-

дворної контори, а сам він був зарахований до числа придворних труп, які давали вистави переважно для придворної і дворянської публіки. 1766 р. Катерина II створила Дирекцію імператорських театрів, до штату якої увійшли: італійська опера і камер-музика, балет, бальна музика, французький театр, російський театр. Тим самим *Статом* засновано театральна школу і визначено пенсії артистам. 1839 р. вийшло «Положення про артистів імператорських театрів», згідно з яким затверджувався розподіл артистів за амплуа: головні виконавці ролей (перше амплуа) усіх родів драматичного мистецтва, режисери, капельмейстери, декоратори, солісти оркестру, солісти балету, головний костюмер і диригенти оркестру; виконавці других і третіх ролей (друге амплуа), суфлери, гардеробмейстери, музиканти, театрмейстери, скульптори, фехтмейстери; хористи, актори для виходів (третє амплуа), фігуранти, перукарі, нотні переписувачі, півчі, наглядачі нотної контори і т. ін.

На початку XX ст. всі імператорські театри (у Петербурзі — російська драматична, оперна, балетна і французька драматична трупа; у Москві — російська драматична, оперна і балетна) були підпорядковані Міністерству двору і директорові імператорських театрів, який мав штат чиновників з особливих доручень. Інспекторська частина, господарська частина і все діловодство були зосереджені в санкт-петербурзьких і московських конторах імператорських театрів. У віданні контор перебували всі театральні будівлі (вони підпорядковувалися безпосередньо поліцеймейстерові театрів), лікарська частина — штатні лікарі при приймальних покоях, для хворих, і чергові лікарі (четверо в кожному театрі), і в Петербурзі, крім того, екіпажний заклад для розвезення вихованців театрального училища, артистів, монтувального інвентаря та ін. На чолі кожної трупи стояв *головний режисер*, а при ньому режисер з помічниками.

Звання артистів імператорських театрів мали актори, керівники труп, режисери, капельмейстери, балетмейстери, диригенти оркестрів, танцівники, музиканти, декоратори, машиністи, інспектори освітлення та їхні помічники, живописці, головний костюмер, суфлери, гардеробмейстери, фехтмейстери, театрмейстери, скульптори, наглядач нотної контори, фігуранти, нотні писарі, півчі і перукарі; всі ці особи вважалися такими, що перебувають на державній службі і поділялися на три розряди, що давалися за талантом, амплуа і посадою.

Артисти першого і другого розряду імператорських театрів (якщо вони російські піддані) і вихованці театрального училища одержували за вислугу при театрах 15 років права канцелярських служителів третього розряду; якщо вони, залишаючи театр, не визначалися у цивільну службу, то зараховувалися до митців, що не мають чинів; діти артистів користувалися правами своїх батьків. Артисти третього розряду по закінченні служби іменувалися відставними артистами імператорських театрів третього розряду. Чиновники, що бажали перейти в актори, позбавлялися чинів; по звільненні із театрів їм повертали колишні чини.

За постановку оригінальної п'єси на сцені імператорського театру автор одержував у вигляді поспектакльної плати процентну винагороду з валового збору від двох до десяти відсотків, залежно від кількості актів. Замість поспектакльної плати, за угодою з автором, йому могла бути призначена одноразова винагорода. Право на отримання поспектакльної плати належало по смерті автора його спадкоємцям.

При імператорських театрах у Петербурзі і Москві були імператорські театральні училища, що складалися з балетного відділення для хлопчиків і дівчат (з п'ятирічним і трирічним курсом).

Монополія імператорських театрів істотно стримувала розвиток театральної справи, однак стимулювала розвиток різноманітних форм любительських, клубних та інших театрів закритого типу.

1882 р., після скасування монополії імператорських театрів, відбулося швидке зростання приватних театрів (Варшава, Одеса, Київ, Харків та ін.) і за станом на кінець 1890-х рр. в імперії налічувалося вже 2134 театри, в тому числі клубів 768, військових і морських зібрань — 272, власне театрів — 216, концертних залів — 42, цирків — 32, товариств драматичних, літературних, різних видів спорту та ін. — 612, садів з платою за вхід — 192.

1896 р. для артистів імператорських театрів встановлено звання *Заслужений артист Імператорських театрів*. Це звання мали К. Варламов, В. Давидов, М. Єрмолова, М. Савіна та ін.

Після 1917 року Дирекція імператорських театрів перетворена на Дирекцію державних театрів, імператорські театри отримали статус *академічних*. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР КАЗЕННИЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР ІМПРЕСІОНІЗМУ (англ. *impressionistic theatre*) — визначення щодо системи *психологічного театру*, реалізованого в практиці МХТ (Б. Алперс, А. Луначарський, В. Фріче та ін.), за словами Б. Алперса, — «одного з найрафінованіших різновидів реалістичного мистецтва». В англомовному театрознавстві термін інколи вживається стосовно *символістичного театру*. ► ТЕАТР НАСТРОЮ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ІМПРОВІЗАЦІЇ. ► ІМПРОВІЗАЦІЯ, ТЕАТР МАСОК

ТЕАТР ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИЙ (пол. *instytucjonalny teatr*) — театр, який має постійну трупу, приміщення тощо; постійний, стаціонарний театр. Інституціональний театр протиставляється імпресарійному театрові, що працює на основі антрепризи зі змінним складом виконавців. Інституціональні театри постали в Європі у XVI ст. ► ТЕАТР ІМПРЕСАРІЙНИЙ, ТЕАТР СТАЦІОНАРНИЙ

ТЕАТР ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ (пол. *teatr instrumentalny*) — у другій половині XX ст. — різновид музичного театру, що постав під впливом додекафонії і віденської музичної школи. Інструментальний театр спирається на *видовище гри на музичних інструментах*, а в партитурі записує, крім музики, постановочні вка-

зівки, включаючи жест, рух, сценографію, освітлення тощо. Основні представники інструментального театру — Джон Кейдж, Карлгайнц Штокгаузен та ін. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙ

ТЕАТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ — умовний термін, який дістав поширення в західноєвропейській театральній критиці з кінця 1950-х рр. і застосовувався для характеристики французької драматургії і театру доби Опору, що постали на ґрунті філософії екзистенціалізму (від лат. *exsistentia* — існування). Термін *інтелектуальний театр* вживається поряд із іншими — *драма ідей, драма міфів* (словосполучення *драматургічна школа міфів* 1946 року впровадив Жан-Поль Сартр для характеристики драматургії Жана Ануя, Альбера Камю і власних творів), *поетична, проблемна драма* (термін дістав поширення в 1930-х у Франції). Витоки *драми ідей* та інтелектуального театру можна виявити у творах Г. Ібсена і Б. Шоу. Словосполучення *інтелектуальний театр* провокує до думки, що його альтернативою має бути театр, позбавлений інтелекту. Відмінність інтелектуального театру від інших форм театру полягає, однак, в іншому — він нехтує інтригою, характерами і т. ін.; у своїх *драмах-дискусіях* він віддає перевагу зіткненню ідей, поглядів і точок зору в політиці, філософії й моралі. Термін уживають також на означення діяльності режисерів «Картелю чотирьох» (Ш. Дюллена, Г. Баті, Л. Жуве, Ж. Пітоєва), Б. Брехта та ін. ► ДРАМА ІДЕЙ, ДРАМА СИТУАЦІЙ

ТЕАТР ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ — формула театру, що народилася на початку XX ст. у зв'язку з посиленням соціальної ролі інтелігенції і змінами уявлень про завдання мистецтва; у широкому сенсі — театр, який виставляє п'єси переважно з життя інтелігенції і для інтелігенції. В історичному аспекті — це мистецтво, зародки якого можна помітити вже у театрі доби Просвітництва й романтизму. Остаточне формування інтелігентського театру відбувається лише в останній чверті XIX ст. — у зв'язку з Великою реформою театру і народженням авангардового театру.

Проте не лише авангардовий революційний театр, а й театр реалістичного спрямування переорієнтовувався у цей час на інтелігенцію. Так, Станіславський, описуючи відкриття «Московського товариства мистецтва і літератури», писав: «Вся интеллигенция была налицо в вечер открытия Общества. Благодарили учредителей его, и меня в частности, за то, что мы соединили всех под одним кровом; нас уверяли, что давно ждали этого слияния артистов с художниками, музыкантами и учеными. В прессе открытие было встречено восторженно». Так само пише Станіславський про роль інтелігентного глядача у сприйнятті вистави «Доктор Штокман» Г. Ібсена: «В день знаменитого побоища на Казанской площади мы были на гастролях в Петербурге и играли "Штокмана". Состав зрителей этого спектакля был на подбор из интеллигенции; было много профессоров и ученых…»

Дія першої програмної вистави МХТ — «Чайки» інтелігента А. П. Чехова — була пов'язана із сакралізацією специфічно російського явища — інтелігенції (її жер-

товності, духовності, месіанської ролі) і протиставленням її високих поривань європейському прагматизмові ділків.

Сама ж система психологічного театру (МХТ) визначалася тим, що в основу її покладено інтелігентські чесноти: *щире спілкування*, *увага до співрозмовника, партнера, ближнього* (невипадково на рівні методу сценічні *правда, спілкування, органіка, увага* тощо стали наріжним каменем системи Станіславського); *типові хронотопи* — маєток, дача, сад, а подеколи й салон; основні форми громадського спілкування, що виявили культ — різноманітні сімейні чаювання тощо; *план театру* — психологічний; *принцип* (прийом) — *четверта стіна, підглядання*; *репертуар* — переважно лірична драма, вишукана комедія; за стилем система тяжіє до *імпресіонізму* з його увагою до атмосфери, настроїв, вражень, нюансів, підтекстів тощо.

«Піти до "Художнього" [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція правила найвищий і потрібний для неї культ…», — писав О. Мандельштам.

Про культовий характер театру Станіславського писав і Б. Брехт: «Тверезий розгляд словника системи Станіславського виявив її містичний, культовий характер. Тут людська душа опинялася приблизно в такому ж становищі, як і в будь-якій релігійній системі; тут було *священнодійство* мистецтва, була *громада*. Глядачів *заворожували*. У *слові* було щось містично абсолютне. Актор був *слугою мистецтва*, правда — фетишем, і притому загальним, туманним, непрактичним <…> Помилки ж були, по суті справи, гріхами, а глядачі отримували *переживання*, як учні Ісуса на Трійцю».

Яків Мамонтов, характеризуючи цей театр, писав: «МХТ був театром російської інтелігенції. Йому добре давалися постановки п'єс А. Чехова та близьких до нього авторів. Але Шекспір або Мольєр були вже не в його засобах».

Стосовно витоків цього театру Адр. Піотровський писав: «Небезпідставно можна говорити про <…> творчу роль любителів із середовища аматорів, котрі протиставили *штампові*, тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)».

Характеристику інтелігентського культу, відповідних форм громадського спілкування в їхньому зв'язку з драматургією Леоніда Андреєва знаходимо і в записі з виступів Леся Курбаса: «Пригадую собі п'єсу "Дні нашого життя" — середовище студентів. Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, тонус та барви їхнього життя, хочу сказати про рух їхніх інтересів, радощі та болі, які для них загалом були спільними, то мені уявляється, що в цій самій п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській касті існуючої культури життєвих форм та ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту, до цього самого ряду відомих типів, в яких переломлюється так чи інакше конструкція тодішнього часу. Я переконаний, що коли йшли на ві-

йну, — я зустрічав у Галичині празьких студентів у солдатських та офіцерських мундирах, що, як патріоти, через непорозуміння йшли битися проти росіян — те, за що вони билися, було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, бути прив'язані за одну "вечірку" в якої-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час».

Після революції інтелігентський театр органічно переродився в ностальгійне видовище. «Було цікаво спостерігати, — писав Б. Райх, — зміни, що відбувалися з Homo sapiens, після революції. Багато хто з *колишніх* <…> були меланхолійними, розмовляли тихим голосом про людські чесноти, мріяли. "Велич людського духу загине" <…> — таким був лейтмотив їхніх розмов <…> У Німеччині я мало зустрічав обивателів подібного типу». Саме цією нежиттєздатною інтелігентсько-обивательською тугою за минулим і живився психологічний театр у радянський час (що й дало підстави Вс. Мейєрхольдові назвати МХТ «театром передреволюційного спліну»). Зі зміною історичних обставин театр відірвався від звичного культу і форм побуту, що його породили, але знайдені ним план, прийоми режисури й акторського виконання, які принесли театрові успіх ще у передреволюційні роки, почали культивуватися; відтак почалася *криза жанру*.

В Україні, починаючи з 1906 р., завдання творення *інтелігентського театру* висунув М. Садовський, який після однорічного перебування в Галичині повернувся на Наддніпрянську Україну. Саме в цей час, писав у своїх спогадах Садовський, в нього виникла «думка поставити український театр на широку ногу». Повернувшись з Галичини, Садовський почав обмірковувати, «як здійснити свою думку — заснувати в Києві постійний театр <…> Набрати трупу невеликого треба було заходу, але актори, яких малося на всій Україні вдосталь, не відповідали, на мою думку, до моїх замірів, бо були *викривлені* і з ними праця була б важка й непродуктивна. Тому я надумав набрати трупу з молодого і якомога інтелігентного матеріалу… Але ставало питаня — де того матеріалу дістати?»

1910 р. в листі до В. О. Нікітіна М. Л. Кропивницький писав: «Певно, Ви читали, що тепер розповсюджуються в Россєї (sic) народні трупи при задопомозі сільської інтелігенції: докторів, хвершелів, вчителів, вчительок і т. ін., і що у виконанні беруть участь мужички — це дуже знаменательно. Отож і я хотів би робить це в сусідніх селах, тільки, звичайно, на наській мові».

1916 р. Лесь Курбас організував у Києві театральну студію зі студентів, що навчалися в Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. З вересня студія виступає під назвою «Молодий театр», з лютого 1918 року — як товариство на вірі «Молодий театр». Це був, за словами В. Василька, «невеликий гурток інтелігентної театральної молоді, більшість з якої досі не брала участі в існуючих професіональних трупах через деякі матеріальні причини, а більше через моральні… Охота хіба молодому тілом і душею артистові йти в діло, де ставлять "Зайців", "Паливоду", "Ковбасу…" і таке інше. Як грати такі п'єси, то можна й зовсім не грати…»

1917 р. в статті «На теми дня» Курбас писав про нового актора й глядача, на якого мусить бути розрахований цей театр: «Ся молодь вже не вміє грать побутових п'єс… побутово. Се рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя все чуже <…> Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня <…> Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завсіди».

Так само оцінював витоки інтелігентського театру і Яків Мамонтов, який писав ««Як політична тенденція, народництво цілком пасувало до філософічно-моральних настроїв хуторянства, а разом вони створювали той самобутній, національний театр, що дуже захоплював українське міщанство та українофільсько-народницьку інтелігенцію і анахронізмом дожив аж до наших днів. Оскільки ж цей театр для неукраїнців був, опріч усього іншого, ще й «екзотичний», то він мав успіх і поза межами батьківщини, часом навіть у ворогів українства».

У праці ж «Сучасний театр в його основних напрямках» Мамонтов запропонував типологію українського театру, в якій, зокрема, виокремив, а отже, й протиставив «реалістично-побутовий (театр Тобілевичів, орієнтований на міщанство та на українську народницьку інтелігенцію), естетичний («Молодий театр») та революційний (Театр ім. Г. Михайличенка)».

Саме цю залежність від інтелігентного глядача мав на увазі Курбас, коли, виступаючи на засіданні режисерського штабу, говорив: «Шевченківське свято — свято, що проходить, воно втратило свою гостроту, але в плані,— треба б це зазначити, — може, потрібний новий зразок, нова п'єса, — тут я хотів сказати, що з'являються моменти, деякі зовнішні, на кшталт святкування, коли щось таке одне в сезоні, приурочене до якогось свята, для цієї самої цілості, може, й потрібне, через те, що свята робляться побутовою формою нового устрою. В усякому разі, це треба мати на увазі, і оскільки ми хочемо більше зв'язати театр із новим побутом, і оскільки старий театр був зв'язаний із побутом так, що на "Всіх святих" ішла в Польщі п'єса "Дзяди", а на другий день ішла п'єса Грільпарцера "Прабабка роду Добротинських", оскільки це був час релігійного світогляду, то, звичайно, так театр був зв'язаний. Є такий момент і зараз у Шевченківському святі. Це за традицією йшло до нас від української інтелігенції, яка святкувала, і народ сам святкував, і оскільки Шевченко — революціонер, остільки, може, це треба підтримати».

За кілька років по тому завдання театру змінилися. 24 листопада 1924 р. на засіданні Режштабу МОБ (протокол № 9) Курбас формулював: «Ми перейшли від суто інтелігентського, наполовину естетського розуміння театру і його завдань у методі, ми перейшли від чистого психологізму в усіх його еволюційних стадіях, через перетворений психологізм, через перетворення естетичного порядку до відділення цього перетворення й надання йому іншого характеру — певної доцільності громадської, до стадії, що дозволяє не компонувати, а монтувати цей процес, величезний процес — зрушення у світогляді, зрушення у методах роботи».

В історичному сенсі визначається кілька шляхів розуміння терміна *інтелігентський театр*: театр, на сцені якого культивуються форми інтелігентської поведінки (МХТ), з одного боку, і театр, орієнтований на інтелігентного, тобто передусім освіченого глядача (експериментальний театр) — з іншого. Інколи інтелігентський театр сприймають як театр елітарний — тобто театр, орієнтований на мистецьку, культурну еліту. Однак існування інших еліт (політичних, економічних тощо) перетворює це словосполучення на умовність. ► ТЕАТР МАСОВИЙ

ТЕАТР ІНТЕРАКТИВНИЙ (англ. *interactive theatre*) — театр, орієнтований на залучення глядачів до участі в дії. Одна з форм реалізації інтерактивного театру — Театр-форум (*Forum Theatre*), Театр пригноблюваних (*Theatre of oppresed*), Законодавчий (*Legislative Theatre*) або Невидимий театр *(Invisible Theatre*) Августо Боаля. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР НЕВИДИМИЙ, ТЕАТР ПРИГНОБЛЮВАНИХ

ТЕАТР ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ (пол. *teatr interkulturowy*) — тенденція у світовому театрі другої половини ХХ ст., змістом якої є використання елементів різних театральних культур і традицій з метою створення змістів, що виходять за межі національних. Найвідоміші представники цього руху — А. Мнушкіна, П. Брук, Е. Барба, В. Шойїнка. Ідея інтеркультурного театру на була актуальною для Єжи Гротовського, коли він здійснював транскультурні експерименти і висунув формулу Театру Джерел, завданням якого було повернення до архаїчних витоків. ► ТЕАТР АНТРОПОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР БУТО

ТЕАТР ІНТЕРМЕДІЙ — театр малих форм, на сцені якого здійснюється показ інтеремедій, скетчів тощо: *вар'єте, жива газета, кабаре, кафе-шантан, мюзик-хол, ревю, синя блуза* та ін.; те саме, що й театр мініатюр. ► ТЕАТР ІНТЕРМЕДІЙ, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР МІНІАТЮР, ТЕАТР СИНТЕЗІВ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР ІНТИМНИЙ (від фр. *intime* — затишний; англ. *intimate theatre*) — словосполучення, що дістало поширення у театрознавстві (В. Всеволодський-Гернгросс та ін.) для визначення різновиду російського придворного театру, вистави якого влаштовувалися у залах палаців. Зазвичай це були переносні театри, які, за словами В. Всеволодського-Гернгросса, «вставлялися у якусь залу і призначалися для невеликого кола придворних глядачів». Ці переносні театри називалися *малими, кімнатними і театрами у покоях*. У другій половині XVIII ст. були також інтимні театри імператриці, в яких могло зібратися до 300 глядачів.

Інше значення терміна — це модель театру, що її реалізували 1907 р. Август Стріндберг (1849–1912) і Август Фальк (1882–1938), обмеживши використання засобів сценічної виразності, кількість акторів і глядачів, коло порушених тем, перетворюючи сцену на місце зустрічі і взаємної сповіді актора і глядача, на *психоаналітичний сеанс*. Основна тема інтимного театру — *людська самотність* — у сім'ї й у суспільстві. Естетика «Інтимного театру» Стріндберга-Фалька визначалася мрією про камерні вистави для небагатьох, щоб в усіх куточках зали було чутно не напружені голоси акторів, а передавались найтонші душевні порухи.

В естетиці інтимного театру, похідного від *театру психологічного*, переважала мала драматургічна форма, що уможливлювала концентрацію уваги глядача на міжособистісних стосунках, а невеликі за розмірами сценічні майданчики і зали дозволяли максимально наблизити акторів один до одного. Великого значення надавалося *крупному плану* і виявленню динаміки дії переважно в міміці і тексті актора. Стриманість і навіть аскетизм у використанні засобів виразності, «натуралізм» мізансценування, реальність аксесуарів, відмова від підкресленої умовності — усе це створювало передумови для поглибленого психологізму.

На думку Вс. Мейєрхольда, «Московський Художній театр, який зумів втілити лише Театр Чехова, кінець-кінцем залишився *інтимним театром*».

У цей же період, за аналогією з *камерною* музикою, з'являться й інший термін для визначення цього напряму — *камершпіле* (нім. *Kammerspiele* — камерна драма, камерний театр), який застосовується спочатку у театрі (починаючи з 1906 р.), а з 1920-х рр. і в кіно для характеристики камерно-психологічної манери виконання (стрічки Ф. Мурнау та ін.). Термін уживається з моменту відкриття Камерного театру («Камершпіле») Макса Райнгардта в Берліні (1906), згодом у власних назвах інших німецькомовних театрів у Відні, Гамбурзі, Мюнхені.

У 1970–1980-х рр. принципи *інтимного* або *камерного* театру розвинув шведський режисер театру і кіно Інгмар Бергман. У будь-якої театральної вистави, вважав Бергман, є «двійник», адже драма розігрується водночас і на сцені і у свідомості глядачів. Таким чином, принцип *камерності й інтимності* передбачає активізацію творчих зусиль аудиторії, її здатність і готовність вести діалог зі сценою. Для досягнення *діалогічності* Бергман використовував найрізноманітніші прийоми, спрямовані на ідентифікацію глядача і сцени. ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ІНФОРМЕЛЬ (від фр. *informelle* — безформовий) — модель театру, що її запропонував у 1960-х рр. польський сценограф і режисер Тадеуш Кантор; театр, у якому панує безформовість, випадковість і деструкція як принцип побудови видовища. Сам термін *інформель* запозичений Кантором з візуального мистецтва і перенесений у практику театру. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР КАБАРЕ (фр. *cabaret*, нім. *Kabarett*, англ. *cabaret*, від — кабачок) — у Франції 1890-х рр. — одна з форм театру мініатюр, імпровізовані видовища, які влаштовувалися в літературно-художніх кав'ярнях поети, музиканти й актори; вони читали вірші, виспівували злободенні пісеньки, розігрували сатиричні сценки тощо. Сам термін *кабаре* з'явився у XVII ст. на позначення кав'ярень, ресторанів, нічних клубів та інших закладів, у яких відбувалися сольні виступи артистів або показувалися великі мистецькі програми.

У XIX ст., коли такі заклади стають популярними, в них здійснює виступи артистична богема. Зазвичай програму кабаре вів конферансьє, який оголошував виконавців, жартував із глядачами і підтримував атмосферу невимушеності й веселощів. Після того, як кабаре стала відвідувати буржуазна публіка, вони почали

втрачати свій початковий імпровізаційний характер і на їх підмостках почали виступати професіональні артисти естради.

Перше комерційне кабаре «Chat Noir» («Ша нуар» — «Чорна кішка») відкрив у Парижі 1881 року Родольф Салі. Це був літературний гурток, члени якого називали себе *гідропатами* (*Hydropathes*), тобто лікарями, які застосовують водні процедури. В усіх витівках гідропатів панував глузливий тон. Так, зустрічаючи відвідувачів, Салі звертався до них «Ваше превосходительство», а у журналі «Ша нуар», який друкувався з 1882 р., розгорнув політичну кампанію *за відокремлення Монмартра від держави*. Згодом ледь не основною забавою в кабаре став *театр тіней* Анрі Рив'єра. У цьому театрі органічно поєднувалися тіньові фігурки і маріонетки, аплікації і виступи живих виконавців. Серед жанрів кабаре вирізнялися *boni-montée* (злободенні сатиричні огляди політичних подій, в яких дія на екрані супроводжувалася імпровізованим коментарем і музикою у виконанні Еріка Саті).

6 жовтня 1889 року в Парижі відкривається ще одне кабаре, яке згодом дістало світову славу — «Moulin Rouge» («Мулен Руж» — «Червоний млин»), серед зірок якого були Іветт Гільбер, Жанна Авріль, а серед відвідувачів — Пабло Пікассо, Оскар Вайльд та ін. Плакати до вистав кабаре створював Анрі Тулуз-Лотрек. І саме тут, за однією з історичних версій, у 1893 р. вперше було виконано справжнісінький французький *стриптиз*. У різний час тут виступали Моріс Шевальє, Жан Габен, Едіт Піаф, Ів Монтан, Шарль Азнавур, Френк Сінатра, Лайза Мінеллі та ін. Упродовж останніх тридцяти років усі назви вистав у кабаре «Мулен Руж» починаються з літери «*F*» — «Фру–фру», «Фантастик», «Формідабль», а фірмовим знаком є вбрання зі страусовим пір'ям. Під час вистави дівчата змінюють до десяти костюмів, кожний з яких коштує до тридцяти тисяч доларів.

У Берліні на початку XX ст. успіх мало кабаре Ернста фон Вольцогена, який намагався облагородити тодішні балагани (*Tingeltangel*) і 1901 р. створив свій *Überbrettl* (*Суперкабаре*), у програмі якого велику увагу приділялося злободенним політичним номерам. Орендувавши залу на шістсот п'ятдесят місць, Вольцоген сам виконував роль конферансьє.

Цього ж року Макс Райнгардт разом із групою однодумців відкрив кабаре «Шум і дим», яке згодом було перетворено на один з перших у Німеччині експериментальних театрів — *Kleine Theatre* (Малий театр).

В одному з кабаре у передмісті Мюнхена виступав Бертольт Брехт зі своїми баладами, а 1922 р. він створив власне кабаре «Червона родзинка» («Die Rote Zibebe»).

Одним з активних представників кабаретного руху в Німеччині був Франк Ведекінд, який виконував свої пісні, акомпануючи на гітарі, і виставляв на сцені кабаре власні п'єси («Імператриця Ньюфаундленда» та ін.).

В Італії кабаретна форма привернула увагу футуристів, які влаштовували свої *serate* (вечори) у приміщеннях театрів і галерей. У своїх виступах вони поєднували механізми продукування звуків (*Intonorumori*) Луїджі Руссоло, сценографічні

«вистави без акторів» Енріко Прамполіні і коротенькі, неначе режисерські репліки, *синтези*, як у Франческо Канджіулло у творі «Детонація: синтез всього сучасного театру», де єдиною дійовою особою була Куля, а в коротенькій ремарці лаконічно було викладено весь зміст вистави: «Нічна дорога, пустельний холод. Хвилина тиші. — Постріл. Завіса».

У Цюриху притулком дадаїстів стало кабаре «Вольтер» (Cabaret Voltaire), один з ініціаторів створення якого німецький поет Гуго Балль писав в оголошенні з нагоди відкриття цього закладу: «Кабаре “Вольтер” — це назва групи молодих художників і літераторів, яка покликана стати центром артистичних розваг». Згодом тут були створені вистави «Ловіння мух», «Жах», «Божевілля свята», програми *симультанної поезії* тощо. Влаштовуючи свої *зібрання всіх мистецтв* (*Gesamtkunstwerke*), дадаїсти поєднували теоретичні дискусії з танцями, музичні номери з читанням віршів, картини з театральними скетчами та ін.

З 1883 р. кабаре відомі й у Києві; у 1917–1920-х рр. таких театрів у Києві налічувалося вже близько ста і розташовувалися вони здебільшого у центрі міста — на Хрещатику, Миколаївській і Круглоуніверситетській вулицях, у Купецькому саду й Александрівському парку («Гротеск», «Маска», «Кривий Джіммі») та ін. До репертуару кабаре «Гротеск» входили програми: «Бандиты»; «Дар народа»; «Мыслитель»; «Он, она и муж»; «Петрушка (политический балаган)»; «Суд Мидаса»; «Средь шумного бала»; «Поцелуй. Поэма о фиалках»; «Воспоминание графини»; «Песенка гейш»; «Кусочек кадрили»; «Бурсаки»; «Дамский батальон»; «Журнал “Гротеск”»; «История женской души»; «Молниеносный роман»; «Мимические сценки»; «Сан-Суси в Царевококшайске»; «Лубок в хвосте» та ін. Прикметно, що у жовтні-листопаді 1917 р. тут показувалися такі розважальні програми: «Эволюция танца. Средь шумного бала. Солдатка. Совет стратегов»; «День русского актера. Раут-кабаре. Съезд артистов всех театров и всей публики к 12 часа ночи. Специальные номера: интимные песенки, танец апашей, танец негров, трио гимназистов, чудеса черной и белой магии, танцы, хор родных и двоюродных братьев» та ін.

Кабаретний рух в Україні було перервано 17 лютого 1919 р., коли Головне управління мистецтв та національної культури оприлюднило наказ, у якому зазначалося, що «всі *театри-вар`єте, кабаре* та *кафе-шантани*, які знаходяться у місті Києві та проводять свою антикультурно-просвітницьку роботу для розваги буржуазії, з 20-го лютого зачиняються».

2 вересня 1921 р. Колегія Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегія Головполітосвіти УРСР видали «Тези про політику в мистецтві»: «…2. Політика в мистецтві в сучасний мент вимагає нещадної боротьби з антихудожніми тенденціями дрібної буржуазії, з її варварським мистецтвом, що дратує, розпалює уяву, ідеалізує саме ті моменти минулого, які мистецьки малюють розкішне безтурботне життя, куплене ціною класового пригноблення. Коли малюнки буржуазного самозадоволення та моральної несталості в кіно, театрі та письменстві подобаються пролетаріату, то

вони деморалізуюче впливають на нього; в більшості випадків оперета, фарс, *кабаре*, любовна фільма і т. д. не задовольняють робітників, викликають в них огиду не тільки до цих витворів мистецтва, але й до мистецтва взагалі як до іграшки пануючих класів. Тому ми прагнемо розвинути в робітничому класі смак, вільний від дрібнобуржуазної ідеалізації минулого, вірне розуміння в класовій оцінці великих творів мистецтва та вимагаємо, щоб він самостійно розвинув свою творчість. Остаточна перемога комуністичної партії в класовій боротьбі над буржуазією вимагає рішучої відмови від буржуазної ідеології та є остаточною перемогою над нею…»

Намагаючись знайти компроміс між заборонними указами і потребами глядача, Лесь Курбас у переліку заходів, спрямованих на розширення жанрової палітри театру, згадував і *червоне кабаре*.

У Росії найвідоміші кабаре були створені в 1908 р. («Летучая мышь» і «Кривое зеркало» в Москві, «Лукомор» у Петербурзі). 1912 року Б. К. Пронін створив у Петербурзі літературно-мистецьке кабаре «Бродячая собака», спадкоємцем якого став «Привал комедиантов». Згодом кращі кабаре було перетворено на *театри мініатюр*, інші — на ресторани, де здійснювалися покази естрадних вистав тощо.

Дослідники цієї театральної форми О. Парніс і Р. Тіменчик, характеризуючи кабаре, писали: «Впровадження категорії *гри* як ключової для кабаретної поведінки породило різноманітні образи з інфантильної сфери до обігу кабаре: жанр пісеньки в стилі *бебе*, розповіді, казки, травестійне використання текстів з *дитячою* тематикою. Лінії театру *дорослих дітей* і театру для юних глядачів поступово перетиналися».

Водночас «*театр кабаре*, — за спостереженням Мирона Петровського, — вигадав епатаж, перетворивши звичайну нелюбов злиденного митця до заможного бюргера та буржуа на спосіб спілкування з ним. Гасло "Епатуйте буржуа!", що народилося в кабаре, — найважливіша структурна ознака кабаретного театру». Інше спостереження М. Петровського пов'язане із самою природою театральності кабаре: «Не естрада і не виступи на естраді (що, до речі, може взагалі бути відсутньою) створює його [кабаре] театральність. Як би це не суперечило всім визначеним театрознавчим нормам, естрада і виступи на ній — необов'язкова, факультативна, периферійна ознака кабаре. Більше того, — та, умовно кажучи, естрада, де розгорталося головне і нескінченно спокусливе кабаретне видовище, розташовувалася не на естраді. Головним і нескінченно спокусливим видовищем тут були поети, письменники, художники, актори тощо. Романтична дивакуватість, екзотичність побуту і поведінки неприкаяного міського митця й стали основою кабаре…»

У США, пише С. Ленглі, до театрів-кабаре належать театральні трупи, які мають у своєму репертуарі виставу або мюзикл з одним яскравим виконавцем і можуть використовуватися для підтримки нових талантів.

Сучасні англійські словники театру тлумачать кабаре як нічний клуб або ресторан, у якому виконавці співають і танцюють; американські словники — як нічний

клуб, у якому здійснюється показ скетчів, музичних комедій і ревю, виступи співаків і танцюристів. ► ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР ТЕАТР ДАДАЇСТСЬКИЙ, ФУТУРИСТИЧНИЙ

ТЕАТР КАБУКІ (япон. *kabuki* — мистецтво танцю і співу, блазенада) — один з видів традиційного японського театру, що постав у XVII ст.

Театр Кабукі (*Кабукі Окуні* або *Онна Кабукі* — жіночий Кабукі) народився 1603 р. Його фундаторка Окуні спершу виступала зі своєї трупою в Кіото, у кварталах Сідзьогавара, а 1604 р. збудувала власну стаціонарну сцену на території синтоїстського храму Кіото. Проте незважаючи на популярність нового театру, до дванадцяти актрис-танцівниць, що брали участь у виставах театру, збереглося упереджене ставлення. Під час вистав приміщення завжди було переповнене, і популярність Кабукі настільки зросла, що самураї, до божевілля закохуючись у танцівниць, викликали один одного на поєдинки, аби завоювати їхні симпатії Один з тих самураїв, Нагоя Сендзабуро, що вважався тамтешнім бабієм, узяв Окуні під свою опіку. Владі увесь цей галас навколо театру видавався зайвим, і тому невдовзі виступи трупи було заборонено. Замість театру актрис — Онна Кабукі — з'явився театр *Вакасю Кабукі*, ролі в якому виконували лише юнаки. Однак і цей театр незабаром став вважатися таким, що підриває моральні засади, а тому 1644 р. уряд його заборонив. Після 1652 р. поширився театр *Яро-Кабукі* — трупи чоловіків.

Початково основою мелодрам Кабукі були любовні переживання мешканців кварталів кохання (адже численні *сибаї-дзяя* — театральні чайні будиночки — тісно пов'язані із практикою Кабукі), але у другій половині XVIII ст. до репертуару Кабукі увійшли *Дзьорурі* — адаптовані п'єси театру маріонеток (що знайшло відображення в ляльковій пластиці театру Кабукі). У виставах з'явився обов'язковий для вистав Дзьорурі оповідач (*гідаю*) і пантоміма, в якій актори виявляли зміст твору — зокрема, й традиційні сцени боїв (*татімаварі*), подорожей (*мітіюкі*) та ін. Відтак з'явилася і *дорога квітів* — *ганамічі* (дерев'яний поміст завширшки близько двох метрів, що йде на рівні сцени від лівого її краю через усю залу; ганамічі виконує роль додаткового майданчика для появи і відходу зі сцени дійових осіб).

П'єси театру Кабукі являють собою партитуру вистави, включаючи текст, режисерський план, вказівки для акторів і оповідача. Над створенням такої партитури працював цілий режисерський цех — сакуся, зі складу якого виокремився головний драматург — татісакуся.

До репертуару Кабукі входять такі твори: *дзідай-кьоген* (історичні), які, у свою чергу, поділяються на *ото-моно* (з життя духовенства і аристократії), *дзідай-моно* (з життя воїнів XIII–XIX ст.) та *ойє-моно* (з життя великих феодальних родин); *кацурекімоно* (нові історичні п'єси); *сева-моно,* або *севакьоген* (побутові твори з життя маленької людини), які мають такі різновиди, як власне *сева-моно* (життя торгівців і куртизанок) і *кідзева-моно* (нові побутові п'єси); *сьосаготo,* або *буйо-гекі* (танцювальні); *еротично-декадентські*; *сінкабукі* (суміш прийомів сучасної драми і традицій Кабукі); сучасні (*дзангірі*) та ін.

У цілому Сергій Ейзенштейн характеризував театр Кабукі як різночинний театр, *театр бульварної мелодрами*.

Вистави Кабукі здійснюються у великих, спеціально обладнаних театральних приміщеннях, на широкій, але неглибокій сцені (у середині XVIII ст. драматург і винахідник сценічних ефектів Намікі Седзо вперше у світі обладнав сцену механізмом, завдяки якому вона почала обертатися).

Музика в Кабукі є одним зі складників жанру. Вона супроводжує виставу з моменту відкриття завіси і триває упродовж усієї вистави (музиканти постійно перебувають на сцені), а сценічна мова має специфічну ритмічну і мелодичну основу.

Основні амплуа театру Кабукі: *татіяку* (герой); *катакіяку* (ворог героя); *докеката* (комічний персонаж); *кояку* (дитина — цю роль виконують діти акторів); *оннагата* (жіноча роль у виконуванні чоловіка).

У театрі Кабукі використовуються коштовні, барвисті умовні костюми, що, як і грим, підкреслюють характер дійової особи, не претендуючи на реалістичне відображення історичної дійсності.

До традицій Кабукі неодноразово зверталися провідні європейські режисери — Вс. Мейєрхольд, Є. Вахтангов, М. Охлопков, Б. Брехт та ін. ► ТЕАТР ДЗЬОРУРІ, ТЕАТР ОННА-КАБУКІ, ТЕАТР ЮДЖО КАБУКІ, ТЕАТР ЯРО КАБУКІ

ТЕАТР КАГУРА (япон. *kagura* — гарне видовище) — давня японська містерія VII-VIII ст., що втілює храмові перекази про Аматерасу і Аме-но-удзуме; танцювальна пантоміма, що супроводжувалася співом двох хорів у формі запитань і відповідей (інколи співом жерця і хору), а також грою на барабанах, флейті, кото.

Зміст кагура — міф про богиню Аматерасу, в основу якого покладено сюжет про воскресіння сонця. Саме ж слово, вважається, походить від спрощеного *камікура*, де *камі* — *божество*, а кура — *вмістилище, житло, престол*; отже — *житло божества*. Пояснюється таке тлумачення тим, що в давнину пісні кагура виконувалися перед переносним вівтарем, де, за релігійними уявленнями японців, тимчасово містилося тіло божества, що викликалося.

Видовище кагура починалося пізно вночі, тривало до ранку і складалося з трьох частин: *торімоно* (заклик до богів із проханням спуститися нга землю); *саібарі* (виконання для розваги богів пісень); *хосі* (проводи богів); ранком, після виконання хосі, співали *пісні про різне*. Спосіб викладу подій у кагура — або два напівхори, або загальний хор і соліст — надалі став традиційним для японського театру, але сюжет кагура передавався лише за допомогою музики і танцю.

Виконавцями у театрі кагура початково були жерці, згодом — професіональні актори. Найдавніша кагура складалася з 75 актів, дія починалася вранці і тривала майже протягом доби, аж до світанку. У видовищі застосовувався коштовний шовковий одяг, маски, перуки.

Вистави кагура складаються з хореографічних елементів, серед яких: урочистий очисний танок жерця зі священними символами і священною брязкіткою; танок

богів, що охороняють гори і доли; танок п'яти жерців, які зображують богів; танець богів, які символізують чоловіче і жіноче начало; танець з трьома релігійними дорогоцінностями; інсценівка міфу про походження японських островів та ін.

Один з різновидів кагура — *Денгаку* (*dengaku* — польові ігри), або *Денгаку-но-но*, виконували спеціальні трупи у храмах («Дійство про чотирьох демонів» та ін.; вірогідно, демони, духи й привиди були головними персонажами цих видовищ). ► ТЕАТР НОО, ТЕАТР ОБРЯДІВ

ТЕАТР КАЗЕННИЙ — театр, який фінансується із державної казни (скарбниці); як офіційна назва застосовується, починаючи з XVIII ст., до імператорських театрів у Російській імперії. «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського (1924) подає також синонім — *театр скарбовий*. ► ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ

ТЕАТР КАЛЕНДАРНИЙ — словосполучення, що вживається стосовно обрядового театру, вистави якого мали календарний характер і присвячувалися сезонним святам. Відповідно розрізняються весняний, літній, осінній і зимовий театри. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ОБРЯДОВИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ

ТЕАТР КАМЕРНИЙ (фр. *théâtre de chambre*; англ. *chamber theatre*; нім. *Kammerspiel*; ісп. *teatro de cámara*, пол. *teatr kameralny*) ► ТЕАТР ІНТИМНИЙ, ТЕАТР МАЛИЙ

ТЕАТР КАРЛИКІВ — видовища з участю карликів — людей ненормально малого росту, яких ще у Давньому Римі, а згодом у Візантії і в Європі, використовували як дивовижу у видовищах. Відомо, що карлики були при дворі Карла V, Катерини Медичі. Велику роль відігравали *карли* і *карлиці* у паратеатральних розвагах Петра І. Театри карликів продовжували існувати й у XX ст. ► ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ

ТЕАТР КАТАК[Х]АЛІ (*kathakali* — мовою малаялі *катха* — розповідь, *калі* — гра) — назва однієї з чотирьох шкіл індійського класичного танцю, а також різновиду індійського народного театру, малабарської містерії, що постала у XVI ст. в умовах релігійного протистояння.

Автором першого відомого твору театру катакалі вважається Коттараккара Тампуран. В основу вистав катакалі покладено давньоіндійські епічні поеми «Махабхарата» і «Рамаяна», а відповідно й національну драму «Рамачарітрам» — «Життя Рами». Головна тема цього видовища — боротьба богів з демонами, арійських богів з неарійськими, а сам твір складався з шести частин, кожна з яких призначалася для самостійного виконання впродовж ночі.

Інше відоме катакалі — «Сакунтала» — будується на тому самому сюжеті, що й драма Калідаси, але другорядний для драматурга мотив боротьби з демонами в катакалі стає головним.

Вистави катакалі виконуються просто неба місячної ночі і тривають до світанку. Глядачі розміщуються на циновках перед невеличким майданчиком, де відбувається дія. Показ розпочинається з прологу, після чого розсувається завіса; співак, який перебуває за завісою, у супроводі оркестру розповідає сюжет вистави, після чого розпочинається танець-пантоміма.

Дійові особи катакалі — канонічні міфологічні персонажі: *шляхетні* (*сатвік*), *люті* (*раджас*) і *негативні* (*тамас*). Кожний персонаж має свій канонізований костюм і складний маскоподібний грим, який наноситься на обличчя виконавця упродовж чотирьох годин (актори самі не гримуються). Поєднання блакитних і зелених кольорів характерно для персонажів *сатвік*, червоний колір — для раджас, чорний — для тамас. Костюми акторів нагадують культові зображення: боги і царі носять головні убори, оздоблені позолотою, із великим дерев'яним диском, нагрудник із дерев'яних пластинок, величезні сережки, червону кофту; у злих демонів на пальцях лівої руки довгі залізні пазурі; у пустельників, мудреців і святих верхня частина тіла оголена і вкрита смугами, нижня — обмотана шматком білої тканини. Жіночі ролі в катакалі виконують хлопчики-підлітки в костюмах придворних танцівниць.

Починаючи з XVIII ст. для вистав катакалі створюються спеціальні п'єси, а у 1950-х рр. театр переходить у формат традиційного напівсвітського видовища: жіночі ролі виконують акторки; тривалість вистав скорочується до формату святкового екзотичного видовища.

Актори катакалі, домагаючись особливої координації і виразності рухів, здійснюють підготовку, інколи впродовж дванадцяти років.

ТЕАТР КАФЕ-КОНЦЕРТ (фр. *Cafés-concerts*) — у Франції, починаючи з 1778 р. — один з різновидів *театру кабаре*. ► ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР КАФЕ-ШАНТАН

ТЕАТР КАФЕ-ФЛАМЕНКО (фр. *Cafés flamenco*) — в Іспанії XIX ст. — один з різновидів театру-кабаре або театру-кав'ярні, у якому серед столиків танцювали і співали жінки (*flamencas*) у супроводі гітаристів. ► ТЕАТР КАБАРЕ

ТЕАТР КАФЕ-ШАНТАН, КАФЕШАНТАН (фр. *Cafe-chantant*, від *cafe* — кав'ярня, ресторан і *chantant* — співак) — різновид театру малих форм — ресторани або кав'ярні зі співаками, до програми виступів яких входять твори розважального характеру; цей театр постав у Парижі у середині XIX століття, а вже невдовзі, наприкінці століття такі самі ресторани з естрадною програмою було створено у Росії. Проте, як і в цілому термінологія театру малих форм, сама назва *кафешантан* уживалася доволі випадково (приміром, у Петербурзі у 1875–1916 рр. існував *кафешантан* «Вар'єте»).

1897 р. І. Карпенка-Карий написав «Записку к съезду сценических деятелей», в якій дав сувору оцінку цим закладам: «Кафешентанов, — писав він, — и открытых сцен как отдельно, так и особено при летних театрах, в садах, устраиваемых кабатчиками специально для того, чтобы вошедшая публика пила и ела, допускать совсем не следует. Этот род развлечений, похожий на театральные представления низшего сорта, развращает посетителей, особенно посетителей, которые не имея никаких понятий об истинном искусстве, прививают к своим вкусам самое нежелательное представление о достоинстве пьесы и об игре актеров. Замечено, что те летние театры, при которых хозяин-кабатчик не держит открытой

сцены, всегда лучше посещаются как среднею, так и высшей публикой. В театр, устроенный в саду, где есть и открытая сцена, порядочная семья не пойдет. Это есть протест семьи против таких зрелищ, и следовало бы уважать такой протест прекращением этих зрелищ и развлечений, на которые не может смотреть русская семья».

У 1900-х рр. у Києві на Думській площі був «Олімп» — кафешантан з рестораном, у якому відвідувачів принаджував жіночий оркестр народних інструментів. Оркестранток добирали персонально: за словами Г. Григор'єва, вродлива «*кусюча зовнішність* — ось що насамперед вимагалося від них».

Кількість кафешантанів на теренах імперії швидко зростала і 1912 р. було проведено першу Всеросійську конференцію діячів *кафешантанів*. Традиції італійської комедії масок на майданчиках кафешантанів намагався відродити С. Радлов, традиції середньовічних шарлатанів і жонглерів — М. Фореггер, а С. Ейзенштейн разом з В. Маяковським намагався поєднати театр з цирком. Проте інколи кафешантани зневажливо називали *театрами при буфетах*. ► ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР ЕСТРАДИ, ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР РЕВЮ

ТЕАТР КИШЕНЬКОВИЙ (фр. *théâtre de poche*) — у Франції початку XX ст. — назва маленьких театрів із залою від п'ятдесяти до ста глядачів. У Швейцарії 1950-х рр. — рух малих театрів, які виставляли твори популярних драматургів. Борис Алперс у праці «Шукання нової сцени» називав *кишеньковим театром* Першу студію МХТ. ► ТЕАТР-КЕЛЛЕР, ТЕАТР МАЛИЙ, ТЕАТР БІДЖУ, ТЕАТР ПРИ СТОЛИКУ, ТЕАТР-СТУДІЯ

ТЕАТР КІННИЙ (англ. *horse show*; нім. *Reitkunsttheater*; ісп. *teatro ecuestre*; фр. *théâtre equerstre*) — видовище з участю коней. ► ТЕАТР ГІПОДРАМИ

ТЕАТР КЛАСИЦИСТСЬКИЙ ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ПСЕВДОКЛАСИЧНИЙ

ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ (пол. *teatr klasyczny*) — багатозначний термін, який вживається стосовно різних театрів — античного, академічного, репертуарного, традиційного, театру (нео)класицизму XVII–XVIII ст., інколи — стосовно психологічного театру. ► ТЕАТР АНТИЧНИЙ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ

ТЕАТР-КОЛО, ТЕАТР У КОЛІ (англ. *circle theatre*, пол. *teatr kolisty*) — те саме, що й *театр-арена* (*arena theatre*) — сценічний майданчик, навколо якого сидять глядачі. ► ТЕАТР-ЦИРК

ТЕАТР КОЛЬОРУ — модель театру, що його створив італійський режисер-футурист Акілле Річчарді, який 1920 року організував «Експериментальний театр кольору», який був дослідним майданчиком для одного прийому — гри з кольоровим освітленням. ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР КОМЕРЦІЙНИЙ (англ. *commercial theatre*) — визначення, що зазвичай вживається стосовно театрів, які, не маючи дотації, орієнтуються зазвичай на комерційні цілі, тобто на догоджання публіці й отримання від неї прибутку будь-якою ціною; вважається, що в театрі, стосовно якого вживається це визначення, відсутні претензії на мистецькі відкриття, майстерність тощо. У «чистому»

вигляді комерційний театр не існує й існувати не може, адже комерційні завдання зазвичай вирішуються у комплексі з іншими — політичними, художніми тощо. Тому правильніше говорити або про театр переважно комерційної орієнтації, або ж про комерційні завдання у діяльності будь-якого театру.

Автор книги «Театральний менеджмент і продюсерство» Стивен Ленглі пропонує таку формулу *комерційного театру* — це творча організація або компанія, що наймає акторів — членів Асоціації Рівноправних Акторів (АРА) і має на меті заробляти кошти і розподіляти прибуток між власниками, партнерами та / або інвесторами.

Зневажливе ставлення до комерційного сегменту діяльності театру характерне для митців, вихованих у системі бюджетного мистецтва.

Стивен Ленглі вирізняє такі види комерційних театрів: бродвейські, позабродвейські, національні першокласні компанії, компанії пересувних театрів, індустріальні шоу, театри для дітей, театри-кабаре, фондові й *обідні* театри. ► ТЕАТР НЕКОМЕРЦІЙНИЙ

ТЕАТР КОМУНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ (англ. *communal theatre*) — у Європі, починаючи з XVII ст., — публічні театри, створені на кошти місцевої влади. В умовному поділі театрів за формою організації і функціональним призначенням це видовищний заклад, який утримується на кошти адміністрації населеного пункту (міста, району тощо) або групою громадян, які створюють відповідні фундації, клуби тощо. Найстаріший комунальний театр у Європі створено в Хорватії 1612 р.

У Франції доби Французької революції комунальним називався агітаційно-пропагандистський театр, підпорядкований комуні. 14 серпня 1793 р. в Парижі ухвалено Декрет, згідно з яким усі театри підпорядковувалися комунам. З 4 серпня до 1 вересня, тобто на період, коли в Парижі святкувалося повалення монархії, усі театри мали представляти п'єси, що відтворювали революційні події. Раз на тиждень такі вистави давалися безкоштовно, квитки розповсюджувалися через секційні комітети. З'явилися законодавчі акти, якими театри зобов'язувалися до постановок конкретних п'єс «в інтересах революції». Дія Декрету уточнювалася у численних постановах, в одній з яких, зокрема, було сказано: «Театр, який виставить п'єси, спрямовані на розбещення свідомості публіки і пробудження забобонів роялізму, буде закрито, а його дирекцію заарештовано і жорстоко покарано». Заборонені були *аристократичні п'єси* («Дон Жуан» Мольєра, твори Расіна, Корнеля та ін.).

У США *комунальними* (*громадськими*) називаються *непрофесіональні* (*non-profit — неприбуткові*) театри, що здійснюють регулярний прокат вистав (на відміну від аматорських театрів, які створюються для здійснення однієї вистави).

Сьогодні словосполучення *комунальний театр* входить до назви багатьох театрів Західної США, Європи, Росії.

В Україні статус комунального театру визначається Законом України «Про театри і театральну справу»: «Театри, засновані на державній або комунальній власності, мають відповідно статус державного чи комунального театру». ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ, ТЕАТР МІСЬКИЙ, ТЕАТР МУНІЦИПАЛЬНИЙ, ТЕАТР НЕПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР КОНВЕНЦІЇ, ТЕАТР КОНВЕНЦІЙНИЙ (англ. *conventional theatre*, пол. *teatr konwencji*) — театр, який у своїй практиці дотримується традиційної умовності. ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР КОНТРКУЛЬТУРНИЙ (пол. *teatr kontrkultury, teatr kontr-kulturowy*) — театр, який відображає світоглядні засади контркультури 1960–1970-х, спрямованої на радикальну перебудову офіційної культури. Часто театр контркультури звертається до відмінних від християнства традицій. Значною мірою цей театр пов'язаний з поколінням хіппі, головними гаслами якого були «Just being!» («Просто жити!») і «Make Love, not War!» («Робити любов, а не війну» або «Кохатися, а не воювати!»). Серед засадничих авторів театру контркультури — маніфести Антонена Арто і практика Єжи Гротовського. Театральні колективи, які представляють цей рух, дуже часто спираються на принципи комуни.

Найінтенсивніший розвиток напрям дістав у США («Living Theatre», «Open Theatre», «Bread and Puppet»).

Театр «Bread and Puppet», що його створив 1960-го р. скульптор Петером Шуманн у Нью-Йорку, належить до найбільш організаційно стійких та ідейно-переконаних театральних колективів. Театр Шуманна — це громада, *домашній театр*, який нікому не сплачував оренди, мав власну ферму, маленький город і сад. Трупа складалася з восьми-десяти осіб, які жили на фермі, а також і семи дітей, які ходили до школи. Шуманн малював картини, плакати і маленькі книжки-комікси, програмки до вистав, які друкувалися накладом до п'ятисот примірників і продавалися під час вистав, що й було основним прибутком громади. Комуна самостійно випікала хліб, варила пиво, кленовий сироп, варення, виготовляла сік, морозиво, розводила курей. Робота над виставою (виготовлення ляльок, масок і реквізиту, а також репетиції) тривала шість днів на тиждень. Щодня о дев'ятій ранку відбувалися збори, на яких Шуманн оголошував план роботи. Агітвистави громади виставлялися на Різдво та інші свята, показувалися під час тривалих гастролей. ► ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ, ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ, ТЕАТР ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ, ТЕАТР УБОГИЙ, ТЕАТР УЗБІЧЧЯ

ТЕАТР КОРИФЕЇВ — умовна назва українських професіональних театральних труп, які працювали за життя їхніх засновників — М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, М. Лисенка і Г. Затиркевич-Карпинської. Театр проіснував з осені 1881-го до 1906 р., коли в Росії було дано дозвіл на показ вистав українською мовою. 27 жовтня 1882 р. на сцені міського театру в Єлисаветграді М. Кропивницький здійснив постановку вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського з участю М. Заньковецької в ролі Наталки. Після тріумфальних виступів у Києві, Чернігові,

Харкові, Полтаві, Новочеркаську, Ростові-на-Дону, в Одесі — з серпня 1883 року трупу очолив Михайло Старицький. 1885 року трупа поділилася на дві. Словосполучення *корифеї української сцени* вперше зафіксовано на межі XIX–XX ст. (в І. Карпенка-Карого, 1900; у назві анонімного збірника «Корифеи украинской сцены», К., 1901; в Івана Франка, 1902; згодом воно було підхлоплене театрознавством 1920-х рр. — Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін та ін.). ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР КОРАЛЬ (ісп. *corral* — відгороджене місце, двір) — в Іспанії доби Відродження — публічний театр у внутрішньому дворі готелю.

Первісно слово *кораль* означало будівлю з внутрішнім подвір’ям, однак у другій половині XVI ст. ці подвір’я почали використовувати для своїх вистав актори, а у 1570–1580-х рр., з’явилися коралі, спеціально зведені для показу вистав. У центрі коралю знаходився внутрішній двір (patio), розмір якого, приміром у Мадриді, становив 12 метрів завдовжки і 8 метрів завширшки (розмір сцени відповідно 4 і 8 метрів). Більша частина публіки дивилася виставу стоячи, однак неподалік від сцени були місця для сидіння (для привілейованої частини публіки — спеціальні ложі, *aposentos*; для порядних жінок — *corredor de las mugeres*, для повій — *cazuela*).

Вистави, що здійснювалися в театрі-коралі, мали доволі жорстку структуру і складалися з короткого музичного вступу, *лоа* (досл. хвала), першого акту, інтермедії, другого акту, інтермедії-танцю, третього акту і фіналу.

На сцені кораллів виставляли свої твори Хуан дель Енсина, Бартоломео Торрес Наварро, Жил Вісенте, Тирсо де Моліна, Педро Кальдерон де ла Барка.

Про специфіку постановки вистав може свідчити той факт, що в Іспанії XVII ст. публіку називали не глядачами (*espectadores*), а слухачами (*oyentes*), а слово *autor* означає не драматурга, а постановника вистави.

За правління Філіппа основним жанром на сцені коралів стає *комедія плаща та шпаги*, змістом якої є зіткнення у вишуканій інтризі (з переодяганнями, грою випадку) персонажів шляхетного походження.

У театрі широко використовувалися різноманітні механізми — підйомники для польотів дійових осіб (*tramoyas*), поворотний механізм (*bofeton*) та ін.

Вистави в театрі-коралі розпочиналися з другої години взимку, з третьої години влітку і тривали близько трьох годин.

Спочатку вистави давалися лише в неділю і під час свят, але згодом було отримано дозвіл виконувати спектаклі ще й по вівторках і четвергах, а також п’ятнадцять днів поспіль перед карнавалом.

Приміщення коралів перебували у віданні релігійних братств, які спочатку орендували дворики, а потім самі почали зводити спеціальні приміщення.

Театри-коралі створили передумови для розвитку в Іспанії куртуазного театру. ► ТЕАТР ГОТЕЛЬНИЙ, ТЕАТР КУРТУАЗНИЙ

ТЕАТР КРЕШ (фр. *creche* — ясла) — у середньовічній Франції — різновид різдвяного театру ляльок на кшталт *батлейки, вертепу, презепіо, шопки*. Спочатку креші були статичними, у вигляді макета із зображенням сцени народження Христа в оточенні фігурок святих (santons). У XIX ст. для показу крешів замість скриньки починають використовувати ширми. ► ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ПРЕЗЕПІО, ТЕАТР ШОПКА, ТЕАТР ЯСЕЛКА

ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ, ТЕАТР КРІПОСНИЙ — вид приватного дворянського театру, трупа якого складалася з акторів-кріпаків. Перші кріпацькі балети постали у Польщі у 1740-х рр., а в 1750-х їх було вже близько десяти. Невдовзі розвага набула популярності і в Російській імперії, де проіснувала до відміни кріпосного права (1861). У XVIII–XIX ст. у Російській імперії налічувалося понад 170 кріпосних театрів.

Основними формами кріпацького театру були *інтимні домашні театри* (територіально замикалися маєтком власника, колом сусідів-поміщиків) і *великі міські театри*, орієнтовані на наслідування придворних театрів (103 театри належать до міського типу кріпацьких театрів). Відомі факти, коли у виставах кріпацького театру брали участь лейб-гусари (кількістю до 600 виконавців). Вистави кріпацького театру інколи збирали до п'ятисот глядачів. Після вистави силами кріпаків зазвичай виставляли пролог, який розігрували родичі й знайомі хазяїна. Після прологу показували *в лицях* шаради, загадки, каламбури, омоніми, анаграми тощо. Силами кріпаків інколи влаштовувався *повітряний театр*, вистави розігрувалися просто неба, у садах.

У репертуарі кріпосних театрів налічувалося близько 300 п'єс, серед яких переважали комедії й опери, але були й водевілі, балети, драми, трагедії, прологи і патріотичні п'єси; виставлялася опера В. Моцарта «Чарівна флейта», п'єси Мольєра, «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко-денщик» і «Шельменко — волосний писар» Г. Квітки-Основ'яненка.

Інколи акторів-кріпаків продавали або здавали «в оренду» на професіональну сцену, зокрема й імператорським театрам.

ТЕАТР КУЛІНАРНИЙ (англ. *culinary theatre*) — термін Бертольта Брехта для характеристики театру, спрямованого лише на те, щоб сприяти травленню глядачів (Макс Райнгардт та ін.). ► ТЕАТР АНТИКУЛІНАРНИЙ, ТЕАТР БУЛЬВАРНИЙ, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОПУЛЯРНИЙ

ТЕАТР-ЛАБОРАТОРІЯ (від лат. *laboratotium*, фр. *théâtre laboratoire*; англ. *laboratory theatre*; нім. *Labortheater*;ісп. *teatro laboratorio*) — починаючи з 1920-х рр. — різновид експериментального колективу, спрямованого на формування нових технологій акторської творчості тощо. Поряд з лабораторним театром існує поняття *режисерська лабораторія* — форма навчання у процесі театрального виробництва, запроваджена у практиці Мистецького об'єднання «Березіль». Режисерську лабораторію було створено 4 березня 1923 р. під керівництвом Леся Курбаса. У процесі закріплення теоретичних знань режисери-лаборанти ство-

рювали режисерські постановочні плани. Лабораторні театри, або театри-лабораторії дістали значне поширення у США (Американський лабораторний театр, 1924; Робітничий лабораторний театр; Акторський лабораторний театр, 1941; та ін.). ► ЛАБОРАТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ТЕАТР-СТУДІЯ, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА, ШТАБ ТЕАТРАЛЬНИЙ

ТЕАТР ЛАНЧ-ТАЙМ (англ. *lunch time theatre*) ► ТЕАТР БЕНКЕТНИЙ, ТЕАТР ВЕЧІРНІЙ, ТЕАТР ОБІДНІЙ, ТЕАТР БЕНКЕТНИЙ

ТЕАТР ЛИЦАРСЬКИЙ — узагальнена назва паратеатральних заходів християнського лицарства, спрямованих на прославляння лицарства, хрестових походів тощо (процесії, турніри, урочисті демонстрації споживання та інші розваги).

Серед перших театральних видовищ лицарства у XII ст. дістали поширення лялькові вистави лицарської тематики (в Іспанії — *titeres danzantes*, *bavastel* та ін.) і лялькові лицарські турніри (*Ludus Monstrum*), що виконувалися на планшеті, як це зображено на відомій мініатюрі з кодексу «Hortus Deliciarum» (ці вистави розігрувалися на спеціальних платформах, які зазвичай мали назву *castillo, castle, castellet* — тобто замок, а в ширшому значенні — переносна естрада; походження назви цього планшета від *замку*, очевидно, зумовлено тим, що більшість сюжетів лицарського театру пов’язано з облогами і захопленнями замків).

У XII ст. народилися й масові видовищні жанри, спрямовані на оспівування основної рушійної сили хрестових походів — лицарства.

Так, з 1150 р. у Бельгії, у місті Брюгге, відоме паратеатральне видовище під назвою «Процесія святої крові» (Processie van het Helig Bloed), що постало після того, як один з лицарів привіз, повертаючись із хрестового походу, краплину крові Христа, яку помістили на золоту підставку й перенесли до кафедрального собору. Відтоді процесію влаштовують щороку.

1345 р. в Лувені вперше влаштовується процесія в пам’ять про поразку норманів. До цієї процесії за розпорядженням міської влади споруджувалися спеціальні колісниці, а з 1428 р. у процесію вводиться *кінь* легендарного *лицаря без страху й докору* Байярда, подарований згідно з переказом Карлом Великим чотирьом мешканцям міста. У XVI столітті процесія стає надзвичайно строкатою: церковні елементи вигадливо змішуються з ігровим фольклором і романтикою лицарських романів. Процесію відкривало двадцять дев’ять цехів, що виступали з фігурами архангела Михаїла і Диявола, а також із колісницею, на якій було зображено вигнання Адама і Єви з Раю. За колісницею йшли тридцять чотири жінки, які уособлювали біблійних персонажів. Оформлення цих груп було доручено окремим цехам: так, цех м’ясників брав на себе групу Сари, що їхала верхи у супроводі Авраама, його сина Ісака і двох слуг, які вели навантаженого віслюка. Усі персонажі несли сувої з написами, що відтворювали біблійні тексти. За старозавітними персонажами їхало п’ять колісниць, на яких були розташовані *живі картини*. Потім ішла група трьох волхвів, а семеро дівчат їхали на алегоричних тваринах (олень, леопард, тигр, верблюд, орел, пелікан). За наступними колісни-

цями з «живими картинами» йшли чернечі ордени, учні церковних шкіл, духівництво, півчі, група з іконою лувенської Богоматері, ректор, декани й професори університету. Потім з'являлися три групи: *кінь Байярда й четверо синів Аймона, гігант Геркулес, прекрасна Мегера*, за ними — чотири загони стрільців і чиновників міського самоврядування. Процесію завершували дракон і персонажі, що зображували Св. Маргариту й Св. Георгія. По закінченні процесії розпочиналися паратеатральні дійства на площі. Так, драматичний гурток міста (*камера риторів*) виконав 1594 року мораліте «Суд Соломона» та ін. Розквіт свята припав на період пожвавлення торгового життя; коли ж ярмаркова торгівля завмерла, зникла й процесія і 1661 р. свято припинило своє існування.

1348 р. з нагоди свята Трійці й на відзнаку здобутої над ворогами перемоги, за у Брюсселі також було влаштовано лицарську процесію. Перед королівськими особами, що зібралися в ратуші, пройшли озброєні загони стрільців, піхота й кіннота, члени різних братств і гільдій. Появі «тріумфальних возів», на яких виставлялися «живі картини» на честь Богоматері, передували виступи різних груп костюмованих персонажів. Перша група зображувала *шаленого звіра* — Диявола, із вух якого викидався потік вогню. Далі виступав архангел Михаїл у блискучій броні лицаря, а за ним рухався оркестр, який автор опису називає *надзвичайно дивовижним за характером і винаходом*. Одягнений у шкуру ведмедя чоловік сидів на возі й грав на *органі*, сурми якого були замінені живими кішками. Котячі хвости були прикріплені до клавіш органа, і тварини нявкали при кожному натиску на клавіатуру. За цим *оркестром* йшла група людей, вдягнених у шкіри мавп, ведмедів, вовків та інших диких звірів. Вони танцювали навколо клітки, що стояла на возі, під звуки ліри, на якій грали заперті в клітки мавпи. Ця група зображувала супутників Одіссея, перетворених чарівницею Цирцеєю на звірів. Потім ішли *велетень і велетка*, танцюючи під звуки фанфар, а також *Пегас* — величезний кінь. Далі рухався верблюд, який ніс на спині дерево, на гілках якого сиділи голі діти, що зображували родовідне дерево Богоматері. За ними повз вогняний змій. Слідом за ними їхали колісниці із зображенням тринадцяти епізодів із життя Богоматері. Докладно характеризуючи кожний віз, автор опису дає такий перелік «живих картин»: зачаття, народження й дитинство Богоматері; мадонна з немовлям; уведення в храм; Благовіщення; поклоніння пастухів; обрізання; поклоніння волхвів; очищення Марії; Воскресіння Христа й поява його до жінок-мироносиць; Вознесіння Господнє; зішестя Св. Духа на апостолів; Вознесіння Богоматері. За возами з живими картинами йшли міські організації (бюргери, купці, юристи, бургомістр, члени міської ради й міські чиновники). За ними — чернечі ордени й духівництво в пишному церковному вбранні з хрестами й корогвами.

Говорячи про дівчат, що зображували на різних возах Богоматір, очевидець відзначає, що «всі вони вирізнялися своєю привабливою зовнішністю, зосередженістю й красою». Кілька разів автор опису не стримується і зауважує — «напро-

чуд гарна дівчина!» Адже поряд із демонстрацією розкішних костюмів, прапорів, гербів, різного роду зброї й усіляких гротескних і алегоричних груп процесія здійснювала й демонстрацію вродливих бюргерських наречених, яким вона давала нагоду виступити перед усім містом у вишуканому вбранні й серед барвистих декорацій. По закінченні ранкової процесії на площі перед ратушею починався показ містерії *на театрі у формі Колізею*.

1377 р. під час урочистостей, спрямованих на пропаганду хрестового походу, одну з колісниць було оформлено у вигляді корабля хрестоносців на чолі з Готфридом Бульйонським, а інша зображувала Єрусалим, унаочнюючи мету заходу; захоплення Єрусалима лицарями зображувалося в музично-пантомімічному дійстві.

1454 р. герцоги Бургундії і Клеве влаштували свято в місті Ліллі — і також з метою пропаганди нового хрестового походу проти турків. Бенкетові передував лицарський турнір (*joute*), організований герцогом Клевським, племінником Філіпа Доброго. Сам бенкет відбувся 18 лютого у старовинній графській резиденції. На стінах зали, де зібралися численні гості, були розвішані килими, що зображували життя й подвиги античних героїв — Язона, Геркулеса та ін. Видовище, влаштоване під час бенкету, складалося з кількох самостійних *entremets* (фр. *міжстрав'я, десерт;* тобто інтермедій, які вперше згадуються 1175 р.), що за доби середньовіччя передбачало розваги у формі виставляння макетів або коротких ігрових сценок і живих картин з використанням складних механізмів, завдяки яким рухалися ляльки тварин і птахів, млини, кораблі, фонтани тощо. Інколи усередині макетів ховалися люди.

У першій частині згаданої *вистави* гостям було запропоновано шістнадцять розташованих на столах макетів.

На головному столі було виставлено макет церкви, усередині якої калатали дзвони, грав орган і співало четверо співаків.

На іншому столі був макет вітряка, поряд з яким змагалися у стрільбі арбалетчики, а неподалік від них, біля винної діжки, стояв чоловік з келихом, на якому було написано: «Хто хоче — хай бере».

На наступному столі зведено скелю, з якої гола дитинка лила запашну рідину. Далі — корабель з товарами й матросами; розкішний фонтан з прикрасами зі скла й свинцю, оточений кущами, квітами, травою й камінням; паштет, усередині якого сиділо двадцять вісім музикантів.

Неподалік виставлено замок з баштами, на одній з яких сиділа легендарна русалка Мелузіна в образі змії. Лицар гуляв з дамою серед троянд у саду, блазень катався на ведмеді по сніжних вершинах, в *індійському саду* розгулювали звірі, в іншому місці купець продавав свої товари селянам.

Посеред зали, на місці буфета з посудом містився постамент зі скульптурою оголеної жінки, з грудей якої лилося вино. Спину жінки до сідниць огортало довге волосся й вуаль. Поряд був прикріплений ланцюгом до колони живий лев,

який охороняв жінку; на постаменті золотими літерами було написано «Не чіпайте мою панну» (що мала символізувати грецьку церкву).

Під час цього *політичного бенкету* виконувалися різні музичні номери: співаки у *церкві* виконували арії, пастух виходив з пирога і грав на флейті, а костюмовані сурмачі грали верхи на коні, який з'являвся з головних дверей зали.

По закінченні *міжстрав'я* розпочався показ пантоміми на майданчику, що стояв у залі й мав передню завісу. Пантоміма називалася «Язон у Колхіді» і відтворювала в осучасненому вигляді античний міф про «золоте руно» (хроністи називали цю пантоміму *містерією*). У пантомімі Язон бився з биками, що охороняли *золоте руно,* й присипляв їх магічною водою, отриманою від Медеї; потім бився зі змією, відрубував їй голову й виламував зуби; у наступній картині орав землю й сіяв зміїні зуби. Із землі виростали озброєні лицарі, що билися між собою й гинули.

Картини або епізоди пантоміми розділялися музичними інтермедіями, що розігрувалися в залі при виїзді співаків або ж після феєричних сценок (політ дракона й сокола, що переслідував птахів, та ін.). Музичну частину видовища обслуговували співаки *у церкві* і музиканти *у паштеті*.

Частиною дійства були також *живі картини*, кожна з яких супроводжувалася музикою, танцями, трюками акробатів і карликів. Серед істот, що були представлені у цих картинах, хроніст відзначав: коня, кабана, людиноподібну істоту з головою грифона, оленя, а також дракона, що літав над залою.

У фіналі, після виходу виконавця, який, зображуючи *Святу церкву*, звертався до присутніх із закликом захистити її від *невірних* і звільнити Константинополь від турків, — столи прибиралися і до зали входила у супроводі музикантів і носіїв смолоскипів шляхетна дама, яка символізувала *Божу Милість*. Її супроводжували арфісти, музиканти з лютнями й тамбуринами, а також дванадцять пар лицарів у золотих масках, а також дамами, кожна з яких уособлювала одну з дванадцяти чеснот, які позначалися табличками у них на плечах: Віра, Милосердя, Справедливість, Розважливість, Обережність, Поміркованість, Істина, Щедрість та ін.

Далі Божа Милість зверталася до короля Франції й усіх присутніх із закликом розпочати новий хрестовий похід.

Тоді в залі з'являвся *військовий король* Ордена, який ніс фазана у супроводі двох дам і двох лицарів.

Філіп Добрий урочисто здіймав правицю і давав обітницю: «Богові, Святій Діві, дамам і фазанові — піти війною на турків для порятунку церкви».

Усі государі й лицарі по черзі звернулися до Бога й Пресвятої Діви й дали обітницю пожертвувати усім своїм майном заради служіння Ісусові Христу.

По закінченні свята ентузіазм, однак, вщух і хрестовий похід відклали на невизначений час; саме ж свято отримало назву *Обітниця фазана*.

Саме під час цього свята вперше в історії світового театру з'явився майданчик з *передньою завісою*, що розкривала окремі епізоди пантоміми.

Особами, найбільш зацікавленими у впровадженні подібних розваг, були бакалійники, кулінари й кондитери, які невпинно дбали про збут свого товару, і лише на певному етапі розвитку свого мистецтва — *ars coquinaria* — змушені були звернутися по допомогу до митців інших видів мистецтва.

Символічний зміст цих гастрономічних дійств можна тлумачити доволі широко, зокрема як *культ їжі*, але такий *культ* насправді є атрибутом, який притаманний усім святам. Тож вірогіднішим видається припущення про походження цих видовищ з лона військових тріумфів, хрестових походів і лицарських турнірів, а символічний зміст інсталяцій може бути інтерпретовано як видачу у полон (самопожертва) міста на милість переможця (бога, його обранця) або принесення радісного святкового міста у подарунок обраниці серця (що було явищем звичним у ті часи); тобто *оказія, привід, нагода, випадок, урочиста подія*, втілюючись у дії, *перетворюється* на мистецький жанр; невдовзі нагода забувається, а видовище отримує самостійне життя.

Поряд з подібними «політичними десертами» невпинно тривав процес подальшої театралізації спортивних розваг лицарства — лицарських турнірів (фр. *torneamentum*, нім. *Turnierspiel*) або *лицарських священнодійств*, як їх називає Жорж Дюбі. «У середні віки, — пише у своїй праці «Феодальне суспільство» Марк Блок, — були схильні вірити, що ця інституція зовсім недавня і навіть називали ім'я чоловіка, який нібито її винайшов, такого собі Жоффруа де Преї (Geoffrey de Preuilly), що помер, як казали, 1066 року. Насправді звичай влаштовувати ці несправжні поєдинки виник, безперечно, десь у глибині віків: про це, наприклад, свідчать і *поганські ігри*, що іноді закінчувалися смертю одного з супротивників, про які згадує 895 року Трибюрський собор. У цьому сенсі можна також згадати про деякі народні святкування, радше християнізовані, ніж християнські».

З 1161 р. лицарські турніри відомо у Лондоні (вони влаштовувалися тут перед міською брамою).

З 1271 р. в Тюрингії відомо також поетичні турніри, під час яких змагалися найкращі міннезінгери Німеччини, а на кордоні Баварії й Тироля — у Кіферсфельдені — *героїко-романтичні лицарські вистави*.

Відомо також паратеатральні лицарські свята — приміром, свято *Espinette* у Ліллі або костюмований турнір у Магдебурзі 1281 року.

Починаючи з XI століття з'являються й перші жанри, в яких мандрівні виконавці оспівують чесноти, подвиги й ідеали лицарства — це були *йокулятори (joculator), жонглери, трубадури* та ін.; постають героїчні поеми й *пісні про діяння* (*chansons de geste*), які призначаються для співу.

У XIV ст. з середовища цих виконавців виокремлюються *cantastorie*, *cantanbanco*, у репертуарі яких з'являються, крім біблійних сюжетів, пісні з історії Трої, Фів, Риму, про подвиги Тезея, Олександра Великого, короля Артура й лицарів Круглого столу, Карла Великого і святого Грааля.

Неабияке значення для розвитку турнірів мало заснування королем Едуардом III 23 квітня 1349 р. одного з найстаріших орденів у Європі — *Ордена Святого Георгія, або Товариства Підв'язки*. Під час турніру, на який були запрошені найкращі лицарі і дами королівства, Едуард III дав клятву на Біблії відродити *Круглий стіл* легендарного короля Артура. Невдовзі він виконав обіцянку, встановивши у Віндзорському замку *Круглий стіл*, за яким могло розміститися триста лицарів. Для щорічних зібрань лицарів було обрано свято П'ятдесятниці (Сходження Святого Духа на апостолів, Трійці) — свята, яке звеличує Сходження Святого Духа на апостолів.

Традиційно турнірові передувало *блазонування* (від *blasen* — трубити у ріг), під час якого герольди оголошували про час і місце проведення турніру, його учасників, їхнє походження, майновий ценз та інші відомості рекламного характеру.

Нарешті розпочинався турнір, основні видовищні аспекти якого — урочистий виїзд лицарів на арену, виклик на поєдинок, вбрання лицаря та його коня, костюми зброєносців — організовувалися у вигляді блискучої театральної дії, розбитої на окремі драматизовані сценки.

Про театральний характер цих заходів свідчать назви турнірів, що їх здійснив баварський лицар Ульріх фон Ліхтенштейн за історико-міфологічними сюжетами: «Шлях Венери» («Venusfahrt», 1227), «Шлях Артура» («Artursfahrt», 1240), «Фонтан сліз», «Дерево Карла Великого»; відомо й такі назви турнірів: «Небезпечна скеля», «Пастушка», «Прекрасна мавританка», «Золоте дерево», «Острів Радості» та ін.

Деякі з *костюмованих турнірів* (*pas d'armes* — військовий балет або театралізований турнір) нагадували пасторалі.

На одному зі свят 1468 р. на честь французького короля Карла Сміливого також відбувся паратеатральний лицарський турнір, згодом зафіксований з усіма подробицями в літописах. Посеред площі стояло дерево, вкрите золотим листям і розвішаними на його гілках гербами учасників турніру. Дерево охороняв велетень, а карлик сповіщав звуками сурми виходи лицарів. Лицарі були в східних обладунках, їх супроводжували турок, туркеня і блазень. У видовищі було показано також величезний замок, у якому нібито був ув'язнений шляхетний лицар.

Основою цих *військових балетів* зазвичай була вигадана героїко-романтична тема, що розгорталася у відповідних декораціях.

Зрештою, турніри, що їх так полюбляли влаштовувати лицарі, стали, за словами Гейзінги, «грандіозною грою в прекрасне життя» і «помпезним спектаклем», який мав «яскраво виражений еротичний зміст», адже головними призами на турнірах були: лицарська честь, рука й серце спадкоємиці заможної родини, прихильність Прекрасної Дами, лицарські обладунки й кінь переможеного супротивника. Щоправда, траплялося й таке, що на ролі Прекрасних Дам призначалися звичайнісінькі шльондри (такий випадок стався у 1281–1282 рр. у Магдебурзі), що, однак, не звільняло шляхетного лицаря від обов'язку взяти шлюб з означеним призом.

Влаштовувалися такі турніри у дні церковних свят чи *з нагоди*, у спеціально відведених для цього місцях чи на площах, а участь у них брало інколи — як у Мангеймі 1184 року, часів рудобородого імператора Фридріха Барбаросси, — близько 70 тисяч лицарів з різних країн.

Невдовзі з'явилися й професіонали культу — мандрівні лицарі, що об'єднувалися в лицарські товариства, як лицарі Круглого Столу короля Артура, турніри яких влаштовувалися за певним сюжетом.

Турніри ставали більш видовищними, завдяки чому завойовували дедалі більше прихильників — у тому числі й серед черні. Адже навіть набувши ігрового характеру, турніри ці дуже часто завершувалися каліцтвами й смертю учасників. Так, збереглися записи про те, як під час турніру, що був улаштований одним німецьким феодалом 1241 року, загинуло сто, а 1290 року — шістдесят лицарів. Культ вимагав жертв і, незважаючи на перешкоди у вигляді поясів вірності та інших запобіжних заходів, їх несли — до прекрасного підніжжя.

Але не лише вигадками живилися турніри. «У носінні хустки або предмета одягу коханої дами, які ще зберігали аромат її волосся або тіла, — пише Гейзінга, — еротичний елемент лицарського турніру виявляється настільки безпосередньо, наскільки це взагалі можливо. Збуджені двобоєм, дами дарують лицарям одну річ за іншою: по закінченні турніру вони без рукавів і босі». Ще жорсткіше ілюструє цю *сакральну еротику* Жорж Дюбі: «Галантна любов — це не просто сексуальне просторікування. Вона є вибором. Вона вибирає, що заборонялось процедурою одруження. Проте коханець вибирає не незайману дівчину, а чиюсь дружину. Він бере не силою, а завойовує її серце. До того ж із небезпекою для себе. Він долає її опір поступово. Чекає, доки вона здасться і обдарує його своїми милостями. Щоб завоювати її прихильність, він старанно розробляє стратегію, яка по суті видається немовби ритуалізованим перенесенням мистецтва полювання зі зграєю собак, рицарських поєдинків, штурму фортеці. Міфи любовного переслідування легко перетворюються в кавалькади по лісу. Обрана дама — це вежа, яку взято в облогу».

У XV ст. з'являється ще один різновид паратеатральних лицарських турнірів — *живі шахи*, найдавніше повідомлення про які датоване 1467 р., коли чернець жебрущого ордену домініканців Франческо Колонна написав твір містичного змісту про Поліфіла, який уві сні бачить, як на великій шахівниці розігрується партія між живими фігурами.

Невдовзі, наслідуючи «Сон Поліфіла», у княжих і королівських замках Франції та Італії упродовж кількох століть розігрувалися *живі шахи* у вигляді вишуканого маскараду або турніру. Такими самими *шахами* бавилися султан Мохаммед і домініканець Педро Аурбес, які зазвичай віддавали *збиту фігуру* катові.

У XVI ст., коли лицарські турніри припиняються і забороняються навіть дуелі (за словами Гейзінги, вони були «особливою формою лицарської фікції з метою політичної реклами»), турніри, втративши своє утилітарне і спортивне призна-

чення, остаточно перетворилися на паратеатральну гру, що демонструвала заможність їхніх учасників, адже блиск і розкіш слугували ефектній пропаганді багатства й могутності організатора костюмованого турніру.

Відтак в Італії постають спочатку *Sbarra* — інсценовані музично-драматичні композиції, по закінченні яких влаштовувалися театралізовані лицарські турніри, а згодом і новий жанр, у якому псевдотурніри вершників супроводжували музика, спів і декламація. Це була своєрідна суміш лицарських турнірів, цирку й драми, а також передвісник балету і, як завжди, перш за все, політичного шоу.

Жанр цей — *кінний балет* (*il Balleto a Cavallo*) — був настільки престижним, що свої послуги для написання сценаріїв цього видовища пропонували найвидатніші тогочасні поети (Лодовіко Аріосто) і композитори (Клаудіо Монтеверді).

У XVII ст. *кінні балети* поступилися місцем іншому шляхетному видовищу — *каруселі*, що являла своєрідний симбіоз кінного балету, костюмованого турніру і спортивного змагання.

Дотичною до цього жанру можна вважати й «Гру в альтанці» (1262) Адама де Ла-Аля, п'єсу в жанрі *pois piles* (*усього потроху*), розіграну театрально-поетичним гуртком (пюї) у Неаполі при дворі Роберта II між 1283 і 1286 рр. Це була своєрідна драматизована пастораль, що поєднувала побутові й фантастичні елементи.

На початку XV ст. в Нідерландах з'являються й перші *світські п'єси*, походження яких також пов'язане з міфологією лицарства: це — *абелеспели* (*abele spelen* — серйозні або вишукані п'єси) «Есморейт» («Esmoreit»), «Глоріант» («Gloriant») та «Ланселот Данський» («Lanseloet van Denemarken»).

«Урочисті придворні обіди, куртаги, маскаради, трактування послів, імператорське полювання, поїздки, прогулянки, коронації, весілля, похорони, каруселі (лицарські турніри), концерти гоф- і камермузики, кантати й серенади, дивертисменти, прологи, феєрверки, опери, балети, трагедії, — писав В. Всеволодський-Гернгросс, — все це явища одного й того самого порядку з акцентом лише на різних складових». Насправді, з точки зору ґенези, це явища не одного й того самого порядку, між ними існує ієрархія, адже кантати, серенади, опери, балети й трагедії — це мистецькі жанри, похідні від форм елітарного спілкування, а не навпаки.

У нашому випадку передусім слід мати на увазі хрестові походи, що й дали поштовх до народження мистецьких жанрів. Тим більше, що, починаючи з Людовика Святого, відбувся рішучий переворот в ідеології хрестових походів — адже, пише Жак Ле Гофф, «Людовик ішов не до Єрусалима, який зберігав пам'ять про Страсті Христові, — ні, він ішов, щоб самому стати Христом», тобто наслідував Христа, удавав із себе Христа. Такий сюжет хрестового походу міг виявлятися лише за допомогою театральних жестів й атракціонів.

Саме цей сюжет — наслідування Христа — покликав до життя наприкінці XII ст. сплеск інтересу до драматизованої агіографії й нового жанру, який дістав назву

чудо — міракль — miracle, miraclion або *Saint's play — гра про святих* (в Англії *міракль* був синонімом до *містерії*) — драматичну переробку християнської легенди або *житія* святого, релігійно-повчальну віршовану драму, в основу сюжету якої початково було покладено «диво», що його здійснює святий або діва Марія.

Одна з форм лицарського — Опера деї пуппі (італ. *Opera Dei Puppi*) — на Сицилії кінця XVIII — початку XIX ст. — лицарський театр ляльк.

Особливість цього театру зумовлена тим, що сюжети його вистав ґрунтуються на французькому героїчному епосі (Карл Великий, Роланд та ін.), вистави виконуються циклами, щовечора, а повний цикл (394 вистави) розтягується на увесь рік. Більшість ляльок — воїни у металевих обладунках заввишки у півтора метри і вагою близько тридцяти кілограмів. У виставах дуже багато сцен боїв, поєдинків. Лялькар зазвичай розповідає зміст епізоду, стоячи в одній з куліс, він же, постійно імпровізуючи, говорить за ляльок, змінюючи голос. ► МІРАКЛЬ, ІНТЕРМЕДІЯ, ТЕАТР ОПЕРА ДЕІ ПУППІ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР ПУШЕНЕЛЬКЕЛЬДЕР

ТЕАТР ЛІВИЙ (англ. *left theatre*)— словосполучення, що застосовувалося у 1920-х рр. для характеристики театрів, які представляли соціально ангажовані *ліві* (марксистські, неомарксистські, пролетарські та ін.) течії у мистецтві; зазвичай вони виступали у формі радикального політичного театру. Лесь Курбас у лекції «Про свідомий підхід до творчої роботи та про суть майстерності» (17 березня 1925 р.) зазначав, що «ліве і праве оцінюються з точки зору передовості і відсталості; лівість — критичність, продуманість і проведення найпотрібніших лозунгів у даний час; правість — традиційність, некритична оцінка, обивательський підхід, певна інертність». Гео Шкурупій, оцінюючи динаміку лівого театру в Україні, казав у 1929 р.: «Сучасний т. зв. *лівий театр* — стабілізувався. Найяскравіший приклад тому — театр ім. І. Франка. Коли досі витриманішим театром був "Березіль", а еклектичним був театр Франка, то на сьогоднішній день ріжниці між ними немає. Театр ім. Франка в загальній установці нічим не відрізняється від "Березоля" <…> Курбас стандартизував свою роботу і вже не веде перед в театрі. В цій стандартизації театру я бачу велику небезпеку для театрального мистецтва в Україні».

У другій половині XX ст. назва застосовується також до авангардових театрів, фрінджу, контркультури тощо. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ (англ. *literary theatre*, пол. *teatr literacki*) — театр, у якому виставляються літературні твори, що мають непересічне літературне значення, однак не відповідають вимогам сцени: драми для читання (англ. *closet drama*), літературні драми (англ. *literary drama*) тощо. У другій половині XIX ст. термін уживається для характеристики театру, на сцені якого здійснювалися інсценізації, у XX ст. — стосовно традиційних театрів, що сумлінно ілюструють авторський текст. ► ТЕАТР АВТОРСЬКИЙ, ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ, ТЕАТР РОЗМОВНИЙ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР ЛЯЛЬОК [ЛЯЛЬКОВИЙ, ЛЯЛЕЧНИЙ, ЛЯЛЯЧИЙ] (нім. *Puppenspiele, Puppentheater, Figurentheater*; пол. *teatr lalkowy, teatr lalek*; укр. застаріле — в І. Франка —

театр кукольний, театр лялечний) — театральне видовище з використанням ляльок; за ширшим визначенням Крістофера Бальме, — «загальне поняття для театральних форм, у центрі яких не перебуває живий актор; це визначення охоплює, таким чином, не лише театр ляльок, а й театр сценографа, інсталяції, різноманітні способи поєднання у виставі живого актора і ляльки, театр акцій тощо».

Перші театри ляльок народилися в V ст. до н. е., коли в багатьох античних містах з'явилися театри маріонеток, де виступали лялькарі (невропасти — neurospaston), які, переїжджаючи зі своїми пересувними театриками з міста до міста, виконували вистави за мотивами класичних міфів.

Згодом для маріонеткових театрів було створено спеціальний репертуар — маріонеткові балети й пантоміми. Афіняни виявляли живий інтерес до мистецтва лялькарів і навіть надавали їм велику сцену театру Діоніса для показу трагедій Еврипіда «Медея» й «Електра». Про театр ляльок згадує, зокрема, Платон (додаючи при цьому, що це — видовище для малюків, тоді як трагедія — для освічених жінок, молодих людей і більшості глядачів).

Наступний крок в опануванні лялькового жанру здійснює Герон Александрійський, який створює театр автоматів, а в ньому «автоматичну» виставу, в якій показувалося п'ять картин на сюжет міфу про Навплія.

Про поширення театру маріонеток Афіней у «Бенкеті мудреців» пише, не приховуючи суму: «Сцену, на якій колись Евріпід захоплював афінян, віддали Пофіну, який виступав з ляльками-маріонетками».

З кінця X ст. відомо й перші зразки *літературного театру ляльок* — твори саксонської черниці Гротсвіти Гандерсгеймської. Вона мала «ніжну, веселу й чисту душу» і, вочевидь, сублімуючи власну чуттєвість, написала шість п'єс: «Галлікан», «Дульцицій», «Каллімах», «Авраам», «Пафнутій», «Софія», ймовірно, призначених для виконання ляльками.

Щодо можливості виконання творів черниці, Анатоль Франс припускає, що «для жінок, зачинених у монастирі, грати п'єси було великою розвагою» і «шляхетні й освічені дівчата часто влаштовували в своїх обителях театральні видовища», обходячись без костюмів і декорацій — «лише наліплювали фальшиві бороди, зображуючи чоловіків <…> Грати цю п'єсу, — завершує своє есе Анатоль Франс, — могли лише саксонські черниці часів Оттона Великого або маріонетки з вулиці Вів'єн».

Приблизно в цей же час з'являються й перші театральні ляльки, походження яких Іван Франко виводить із салонів і будуарів шляхетних дам: «Призвичаєні відмалку бавитися ляльками, а надто змушені своїм суспільним становищем і пануючим обичаєм проводити найбільшу частину життя в мурах свого гарему чи гінекею, вони більше, ніж хто інший мусили споконвіку почувати потребу — бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, мусили найбільше любуватися ляльковим театром».

Перші зображення європейського театру ляльок відомо з 1185 р. — зі збірки настоятельки ельзаського абатства св. Одилії Герради Ландсбергської, яка склала антологію «Сад радощів» (Hortus deliciarum).

Але поводження з маріонетками жорстко регламентувалося: відомо випадки, коли лялькарів карали за те, що вони виставляли ляльок і, як зазначалося у звинувачувальних вердиктах, примушували «говорити, сперечатись і рухатись маленькі істоти, які могли бути лише дияволами». У ролі посланниці диявола лялька скотилася на узбіччя прогресу і знайшла застосування в чорній магії.

З XII ст. відомо *лялькові лицарські турніри* (*Ludus Monstrum*), що виконувалися на планшеті, як це зображено на мініатюрі з кодексу «Hortus Deliciarum».

Значного поширення лялькові вистави лицарської тематики дістали на початку XIII ст. в Іспанії (*titeres danzantes, bavaste*l). Популярність дістали й лялькові лицарські сюжети, що розігрувалися на спеціальних платформах, які зазвичай мали назву *castillo, castle, castellet* (замок, у ширшому значенні — переносна естрада).

У середньовічній «Містерії Різдва Христового» також з'явився автомат — зображення Діви Марії, що схиляла голову й простягала руки. Відтоді вистави містерійних ляльок, що рухалися за допомогою ниток, розвинулися в самостійний вид мистецтва, а самі ляльки дістали назву маріонеток — маленьких дів Марій (від *Marion, Marionnette*). Інша версія пов'язує походження маріонеток з італійським святом на честь дванадцяти наречених, врятованих колись від піратів. Під час урочистостей упродовж восьми тижнів влаштовувалася помпа по всьому місту, на чолі якої йшли найкращі дівчата міста, убрані в золото і коштовності. З плином часу ці ролі почали виконувати маріонетки — *Marie di legno* (*Марія з колоди, голова з колоди, дурепа*), від яких і веде своє походження театр маріонеток.

Використовувався в містерії й інший ілюзіон, відомий під назвою «Відсічення голови Святого Іоана Хрестителя».

У французькій «Містерії Старого Заповіту» текст ряснів ремарками: «тоді відкидає якомога далі Люципера й ангелів униз», «непомітно кинути у небо малих пташок і пустити по землі качок, лелек та інших птахів з усякими дивовижними тваринами, яких тільки можна буде знайти», «ангели співають мелодійно, наскільки це можливо» тощо. Ефектно обставлялися дива — в басейнах плескалася риба, на небі з'являлося одразу чотири світила, планети й зірки. У «Miracle de st. Denis» святий ішов зі сцени, несучи у руках свою відсічену голову, а в «Martyre de st. Paul» голова мученика тричі зіскакувала з плечей. Усі ці атракціони здійснювалися за допомогою машин і ляльок.

У XIII–XIV ст. дістають поширення святкові машини, конструюванням яких особливо прославилися Філіппо Брунеллескі (1377–1446) та ін.

Невдовзі у практиці єзуїтів з'явилися *камера обскура (camera obscura)* та інші пристосування, що мусили унаочнити небесні битви, чудеса й пророцтва — приміром, *Laterna Magica — чарівний ліхтар* А. Кірхера (1643) та ін.

У XVII ст. поширюються: апофеози й тріумфи, *ліричні* і *машинні трагедії* (*Tragedie a machines* — спектаклі створеного у Франції жанру придворної вистави, єдиними акторами в якій були мімісти, що лише доповнювали ефект картини), австрійський *кайзершпіль, opera regia* (сценарії трагічного королівського дійства), *шаттеншпіль* (*театр тіней*), *театр автоматів*, *баварські баталії* (*ritterdrama*), *театр вощаних фігур, театр метаморфоз* (у якому ляльки за допомогою відповідного механізму змінювали вигляд, із чоловіків перетворювалися на жінок, із старих ставали молодими; вони стріляли з рушниць та пістолетів тощо), *театр манекенів, театр ілюзіонів, театр механічних маріонеткових опер і буратіні, ноктюрнорами* та ін. ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ

ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО — гасло Ріхарда Вагнера про «твір мистецтва майбутнього», підхоплене діячами модерного театру в маніфестах Макса Райнгардта («Про театр, який я бачу у майбутньому», 1901), Айседори Дункан («Танок майбутнього», 1907), Валерія Брюсова («Театр майбутнього», публічна лекція, 1907), Гордона Крега («Артисти Театру майбутнього», 1907), Вс. Мейєрхольда (доповідь «Актор майбутнього і біомеханіка» від 12 червня 1922 р.). У 1920-х рр. тема «Театру майбутнього» широко обговорювалася і видавалася настільки актуальною, що 19 квітня 1923 р. у Києві навіть було влаштовано диспут «Сьогоднішній театральний день», на якому виступили з доповідями О. Дейч («Театр в минулому і тепер») і Ф. Лундін («Театр майбутнього») та ін. Спільне для концепцій Театру майбутнього — заперечення психологізму, ілюзії, тобто сукупності засобів, які зазвичай приписуються *аристотелівському театрові* та ін. З іншого боку, Театр майбутнього — доволі безглузда формула, адже театр існує лише тут і зараз, а перейматися прогнозуванням майбутнього — невдячна справа, що нагадувала радше шарлатанство. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР МОДЕРНИЙ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР МАЙНІНГЕНСЬКІЙ — модель історико-натуралістичного театру (театру *археологічного реалізму*), створена режисером Людвигом Кронеком і реалізована у театрі герцога Майнінгенського.

Придворний театр Саксен-Майнінгенського герцогства — однієї з карликових держав, яка налічувала близько восьми тисяч мешканців, існував у місті Майнінген ще з XVIII ст., з 1831 року він утримувався на кошти місцевих бюргерів, отримуючи від герцогського двору лише незначну субсидію. Офіційно театр став придворним 1860 року. Але 1866 р., коли на престол крихітної держави вступив герцог Георг II, із усієї кількості придворних установ він залишив лише драматичний театр і музичну капелу, скасувавши оперний театр. Свою увагу герцог зосередив на драматичному театрі невипадково, адже сам він був художником і сподівався втілити свої образотворчі задуми, пов'язані передусім з батальними сценами і пейзажами, саме на сцені. З 1871 р. герцогство втратило самостійність і стало частиною бісмарківської Німеччини (проголошення Германської імперії), однак це не зупинило Георга II на шляху втілення своїх творчих задумів.

Дослідник історії цього театру Дж. Осборн вважає, що саксон-майнінгенський герцог Георг II був політичним невдахою, що й активізувало його творчу діяльність. Причиною ж успіху театру, на думку дослідника, були не стільки висока акторська майстерність і оригінальність інтерпретацій, скільки досконалі декорації і дисципліна акторського ансамблю, про що свідчить, зокрема, й сумний вислів Людвига Кронека — режисера театру — про сприйняття вистав театру глядачем: «Я привіз їм Шекспіра, Шиллера і Мольєра, але вони побачили лише меблі».

1867 р. у Майнінгенському театрі розпочалася робота над першою виставою театру — «Юлій Цезар» Шекспіра. 1869 року режисером і директором трупи було призначено актора на ролі простаків Людвига Кронека (1837–1891). З цього часу герцог здійснював загальне артистичне керівництво, колишня актриса, а невдовзі дружина герцога Еллен Франц, яка у шлюбі стала баронесою Хельдбург, відповідала за літературну частину і роботу над словом, а Кронек безпосередньо втілював загальний задум герцога. За п'ять років по тому, як Кронек обійняв посаду директора театру, 1 травня 1874 р., розпочалися багаторічні тріумфальні гастролі Майнінгенського театру по Європі, значення яких важко переоцінити.

Надзвичайне враження справляла на глядачів точність у зображенні історичної доби, її побуту і звичаїв, акторський ансамбль. Театр був орієнтований переважно на класичний репертуар. З трьох тисяч вистав, зіграних під час гастролей, 1250 складали вистави за творами Шиллера (9 п'єс), Шекспіра — 820 вистав (6 п'єс), Кляйста — 222 вистави (3 п'єси), а також спектаклі за п'єсами Грільпарцера, Мольєра, Байрона, Гете, Ібсена, Лессінга (втім, за творами цих драматургів було показано лише 56 не дуже вдалих вистав).

Здійснюючи постановку історичних сюжетів Шекспіра і Кляйста, майнінгенці підкреслювали націонал-патріотичні, а подеколи й шовіністичні мотиви.

Робота над виставою починалася у Кронека з детального вивчення історичної епохи і побуту, після чого відбувалася читання п'єси на трупі, у ході якої здійснювався літературний і психологічний аналіз твору. Після створення режисером і художником плану постановки розпочиналися репетиції масових сцен, яким надавалося особливого значення. Так Андре Антуан, згадуючи бачені ним вистави Майнінгенського театру, писав: «Їхні статисти, на відміну від наших, набраних випадково, погано вдягнених і нерухомих, в окремі моменти справляють надзвичайно сильне враження».

Працюючи з учасниками масовки, Кронек розбивав виконавців на групи, в кожній з яких були свої керівники, що відповідали за поведінку своєї групи на сцені.

«Майнінгенський герцог, — свідчив А. Віндс, — індивідуалізував масу за зразком Іммермана. Кожна *німа роль* ставала в нього живою, перед кожним окремо висувалося певне завдання».

Великого значення майнінгенці надавали не лише пластичній композиції, а й звуковій партитурі, що характеризує життя натовпу, його почуттів тощо.

Майнінгенська режисура висунула цілу систему сценічних правил стосовно поведінки актора і побудови масових сцен на сценічному майданчику. Так, зокрема, формальний *принцип асиметрії* покладено в основу цього кодексу, який застосовувався в усіх постановках, незалежно від стилю. За цими самими правилами акторам заборонялося стояти обличчям прямо до глядача, зупинятися посеред сцени, рухатися паралельно до рампи тощо.

«Немало я був здивований уже на репетиції, — згадував Людвиг Барнай, — здивований і навіть розлючений, адже, на мою думку, там приділялося надто багато уваги другорядним речам, підвищенню або заниженню тону в якійсь розмові, позі когось із виконавців безсловесної ролі, кущам або деревам, які стояли на живописному тлі. Акторам читалися цілі лекції стосовно загального настрою сцени, про значення якоїсь сцени, і навіть про наголоси в окремих словах, що й затягувало репетиції до безкінечності… Однією з суттєвих заслуг їхніх було знищення усього, що заважало ілюзії глядача. Публіці вже не доводилося сміятися з натовпу, що складався з сімох з половиною недосвідчених статистів… Але найважливішим було бажання осягнути задум автора, прискіплива і вперта розробка настрою окремих сцен і намагання створити справжній ансамбль… Кронек годинами здійснював дресуру запрошених за статистів гвардійців…»

Що до загального тону виконання, він визначався опорою на мелодекламаційний пафос. Основними засобами виразності ставали не актори, а режисерські постановочні прийоми, традицію яких заклала *образотворча режисура* Франца Дінгельштедта і Едварда Деврієнта.

Майнінгенці впровадили чимало нововведень і і підході до оформлення вистави. Вони відмовилися від традиції одноманітного павільйону, який застосовувався вже з 1840-х років, і почали щедро використовувати замість писаних об'ємні архітектурні деталі, різноманітні переходи, сходи, майданчики, намагаючись урізноманітнити симетрію і створити яскраву й різнобарвну живописну картину.

Великого значення надавав Кронек освітленню, застосовуючи його в наївно-романтичному дусі. Особливо цінував режисер темряву, відблиск місяця або смолоскипів, освітлення свічками. Андре Антуан писав: «Їхні дуже вдалі світлові ефекти найчастіше влаштовані з епічною наївністю». Можливо, саме тому майнінгенці полюбляли вистави за творами Шекспіра, які давали простір для насичення їх різноманітними природними видовищами — бурями, блискавками, місячними ночами тощо. Однак невипадково й те, що О. Островський писав про вистави майнінгенців: «Це не драми Шекспіра, Шиллера, а ряд живих картин з цих драм». За спогадами Людвига Барная, «знайшлися, звісно, злі язики, які стверджували, що це лише княжа забавка, просто виставка дорогих костюмів… археологічна забава високопоставленого мецената… Дехто навіть казав: "У цій справі немає нічого спільного з мистецтвом; але, звичайно, нехай краще можновладний князь витрачає кошти на це, ніж на жінок і коней"».

Популярність системи майнінгенського театру сприяла появі особливих термінів для характеристики стилю цього колективу: *майнінгенщина* (*Meiningerei*, помпезне, блискуче оформлення як самоціль) і *майнінгенство* (*Meiningertum*) — щедре образотворче використання сценічних засобів виразності, зокрема й зовнішньо-постановочних з метою розкриття головної думки твору.

Значення режисури Кронека виявилося здебільшого у розробці принципів цілісної форми вистави на основі режисерського плану, що спирався на вивчення історичного і національного колориту. Майнінгенський театр справив неабиякий вплив на формування режисури. ► ТЕАТР АРХЕОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ, ТЕАТР НАТУРАЛІЗМУ

ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ (пол. *teatr małych form*) — узагальнений термін, який об'єднує театр одного актора, театр поезії, камерні вистави, адаптації прози і поетичних текстів, у постановці яких сценічне оформлення зведено до мінімуму, а сама вистава триває близько години. Зазвичай вистави здійснюються у нетрадиційному театральному просторі — клуб, кав'ярня тощо. ► ТЕАТР ЕСТРАДИ

ТЕАТР МАНДРІВНИЙ (ісп. *companias de legua*; англ. *itinerant actors, strollers, vagabond theatre*) — починаючи з доби середньовіччя — одна з найпоширеніших форм народного театру: комедіанти, що виступали з окремими видовищними номерами, блазенадами і сатиричними інтермедіями, ляльковими виставами тощо.

У різних країнах мандрівні актори називалися по-різному — *жонглери, гістріони* (Франція), *шпільмани* (Німеччина), *менестрелі* (Англія), *міми* (Італія), *франти* (Польща), *скоморохи* (Україна і Росія), *кизикчі* (Узбекистан) та ін.

У XVI–XVII ст. на зміну мандрівним трупам прийшли пересувні професіональні колективи (приватні антрепризи, акторські артілі на паях тощо), які виступали по містах і селах під час ярмарків, у дворах готелів, а також у спеціально зведених приміщеннях. До мандрівних театрів належали *англійські комедіанти, верхньонімецькі комедіанти* та ін. До складу деяких із цих театрів, як «англійські комедіанти» (перша згадка — 1591 р.), входили професіональні актори, що виконували *головні й державні дійства*.

В Іспанії XVI ст. було поширено кілька типів мандрівних театрів: *булюлю (bululu)* — це театр одного актора; *ньяке (njake)* — театр двох акторів; *гангарилья (gangarilla)* — театр з кількох виконавців; *камбалео (cambaleo)* — театр, у якому головною виконавицею є жінка й кілька чоловіків, які її супроводжують; *гарнача (garnacha)* — п'ятеро або шестеро чоловіків, жінка на ролі першої дами і хлопчик на ролі другої дами; *бохіганга (bojiganga)* — трупа, до складу якої входило шестеро-семеро чоловіків, двоє жінок і один хлопчик, які мали в репертуарі шість комедій, три-чотири ауто і п'ять інтермедій; *фарандула (farandula)* — три жінки й чоловіки; *компанья (compania)* — найбільша за складом трупа.

У XIX ст. *мандрівні театри* дістали поширення в Україні (для характеристики цих труп І. Франко вживав вираз *театр мандруючий*, а С. Єфремов — *трупа мандрована*). «Всі українські трупи мандрівні, — писав у праці «Театральне мис-

тецтво і український театр» (1913) Микола Вороний, — не маючи власних сталих театрів, де б могли грати підряд цілі сезони (за винятком трупи М. Садовського, що отаборилась на кілька літ у Києві, але тільки в зимові сезони), вони мусять переїздити з міста до міста. Певна річ, що кочовий характер їх існування позбавляє сі трупи можливості мати важкий і складний декораційний інвентар».

У широкому сенсі мандрівним або ж пересувним можна вважати будь-яку трупу, що, не маючи власного приміщення (стаціонарного театру), змушена працювати у режимі перманентних гастролей. ► ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ

ТЕАТР МАСОВИЙ (фр. *théâtre de masse*; англ. *mass theatre*; нім. *Massentheater*, ісп. *teatro de masas*) — нечітке поняття («мистецтво, що робиться масами» або «мистецтво, створене для мас меншістю або сучасною технологією»), валентність якого змінюється залежно від контексту; у *лівацькому контексті* — це синонім до *народного, демократичного, традиційного* мистецтва і в усіх аспектах *позитивного* театру; в *елітарному контексті* — синонім до *низького, брутального* тощо.

Зазвичай початок ери *масових мистецтв* пов'язують із «появою технічних засобів, призначених для відтворення творів мистецтва й охоплення якомога більшої кількості людей завдяки засобам масової інформації». Однак до театру це стосується лише умовно, адже можливість тиражування театру істотно обмежена технічними можливостями самого мистецтва.

Інколи поняття *масовий театр* з відтінком зневаги окреслює театр для широкого загалу (на відміну від *театру елітарного*), театр, який саме у цьому зневажливому контексті можна сприймати як синонім до *бульварного театру*. Однак залежно від контексту і сприйняття романтичної опозиції *масове / елітарне* зміст поняття та його емоційне забарвлення може коливатися й істотно уточнюватися. Адже попри будь-які намагання довести протилежне, і початки театру, і його найавторитетніші системи пов'язані саме з масовим театром (античність, середньовіччя, комедія дель арте, шекспірівський театр). Щоправда, вже в античності можна побачити перші вияви *естетичного театру* у вигляді вистав, які зазвичай розігрувалися у приватних будинках. У Греції вони обслуговувалися «техніками Діоніса», у Римі — мімами під час трапез у приватних будинках патриціїв, у лазнях. У XX столітті масові форми народного театру пропагували найвидатніші діячі театру (Ф. Жем'є, Ж. Вілар і А. Мнушкіна — у Франції, М. Райнгардт, Е. Піскатор і Б. Брехт у Німеччині, Дж. Стрелер в Італії, П. Шуманн в Америці та ін.).

Для масового театру характерним є *спрощення мови*, що спирається на систему повторюваних і легко впізнаваних знаків, мелодраматичні прийоми, ясне, чітке й однозначне повідомлення тощо. У цьому контексті, можливо, справедливіше було б називати його театром *простим*, інколи *наївним*, на відміну від *складного* і часто навмисно заплутаного, ускладненого *елітарного* театру. Найголовніше ж, однак, що, як пише Джон Сторі, — «вживати слова *масова культура* та *висока культура* (або просто *культура*) — це ще один спосіб поділити людство на *них* і *нас*».

Інколи замінником пари понять *елітарне / масове* мистецтво виступають словосполучення *високе / низьке* мистецтво тощо. Так, Станіславський писав: «Моє визначення *високого мистецтва* <…> — це таке мистецтво, в якому є надзавдання і наскрізна дія, а погане мистецтво — де нема надзавдання і наскрізної дії» (з цієї точки зору, агітка і реклама, що мають чітко визначене функціональне призначення, безперечно, належать до *високого мистецтва*?)

Георгій Товстоногов писав про «мистецтво у високому сенсі цього поняття» (а це означає, що паралельно існує й інше — земне, що не потребує ні захисту, ні осуду, ні навіть оцінки (у сенсі бінарних опозицій на кшталт *позитивне / негативне, прогресивне / консервативне, гарне / погане* та ін.).

Про хиткість протиставлень *кращий / гірший, високий / низький* свідчать, зокрема, приклади, наведені у книзі «Теорія культури та масова культура» Джона Сторі. «Наприклад, — пише він, — наразі Вільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але в XIX ст. його твори були невід'ємною частиною народного театру. Те саме можна сказати про студії Чарльза Діккенса <…> Наведімо сучасний приклад, як локомотив культури рухався у протилежному напрямку: зроблений Лючано Паваротті запис "Nessun dorma!" ("Зась нам спати!") Пуччіні. Навіть найбільш безкомпромісні адепти високої культури не схотіли б виключати творчість Пуччіні та Паваротті з *культури для обраних*. Але в 1990 р. Паваротті вдалося посісти з "Nessun dorma!" перше місце у британському гіт-параді. Такий комерційний успіх, якщо оцінювати його кількісно, зарахував би композитора, виконавця та музичний твір до маскультури…»

Подібні приклади можна наводити й далі — приміром, практика масового давньогрецького театру, який в уяві пізніших поколінь перетворився на театр взірцевий, а отже, й елітарний, або театр середньовіччя і т. ін.

Бертольт Брехт у праці «Про придатність для глядача» (1926) запропонував таку формулу: «Велике мистецтво служить великим інтересам. Якщо ви хочете визначити цінність певного твору мистецтва, запитайте: яким великим інтересам воно служить? Часи, позбавлені великих інтересів, не мають і великого мистецтва. Які саме інтереси? Інтереси духовні».

Сучасне уявлення про *масове* й *елітарне* мистецтво дає репліка Леся Курбаса стосовно п'єси Г. Бюхнера «Войцек»: «П'єса геніальна, тому що лише геніальні речі мають подвійну оцінку, стоять на грані, на волоску між банальною нісенітницею і поміж справжньою, пережитою глибиною твору, як символ просто виражений».

Велика увага приділялася розвиткові масового театру в СРСР (у Харкові в 1931-1933 рр. навіть друкувався художній суспільно-політичний журнал «Масовий театр» — орган сектора мистецтв НКО УРСР). ► ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ, КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ, КОМЕДІЯ МАСОК, КОМЕДІЯ АРТИСТИЧНА [МИСТЕЦЬКА], COMMEDIA DELL'ARTE (фр. *commedia dell'arte*, англ. *commedia dell'arte*, нім. *Commedia dell'arte*, ісп. *commedia dell'arte*; commedia

dell'arte інколи називалася *commedia all improvise, commedia a soggetto, commedia di zanni* або ж, у Франції, — італійська комедія, комедія масок; назва *commedia dell'arte* з'явилася у XVIII ст., інколи перекладається як «комедія артистична» або *професіональний театр*, адже слово *L'arte* означає одночасно мистецтво, уміння, техніку і професіоналізм, а комедією в цей час могли називати будь-який твір із життя простих людей) — італійський театр доби Відродження, вистави якого створювалися методом імпровізаційної гри на основі сценарію або лібрето; більшість акторів виступала в масках, які фіксували риси певних соціальних типів.

Першу згадку про театр масок зафіксовано 1560 р., коли в Італії починає діяти величезна кількість труп La commedia dell'arte з дивовижними назвами: «Бажані», «Впевнені», «Об'єднані», «Вірні» тощо. Акторами були або колишні буфони, або аматори — колишні ремісники, інколи — вихідці з буржуазних кіл. З їхнього середовища з часом висунулися помітні актори, які були пов'язані з дворами і були матеріально забезпеченими. Серед акторів траплялися й жінки, які виконували ролі закоханих.

Маску *La commedia dell'arte* виготовляли з картону або клейонки. Але не всі виконавці виступали в масках. Так, майже всі жінки виступали без масок. Маски, таким чином, стали атрибутом комічних персонажів. Причому маска в актора була незмінною. Раз обравши, він не змінював її ніколи. Так само незмінним залишався й склад масок. Мінялися сюжети, обставини, проте набір масок залишався сталим: Закохані, Панталоне, Доктор, Тарталья, Капітан, Брігелла, Арлекін, Фантеска, Ков'єлло, Пульчінелла (маски слуг називалися *дзанні*).

Основний акцент у театрі масок робився на пластичній майстерності, мистецтві заміни довгих промов кількома жестами-знаками, а також на *хореографічній* організації гри. Свою майстерність виконавець демонстрував здебільшого у мистецтві варіації, спритної подачі реплік і *lazz*i (жартів, притаманних театрові) — імпровізованого обігрування речей, зовнішності, костюмів, елементів декорацій тощо.

Хоча жанр і сюжет вистави мали канонічний характер (молоді закохані хочуть з'єднатися, старі заважають їм; на допомогу приходять слуги і намагаються знищити перепони на шляху закоханих), однак у репертуарі театру масок були також трагедійні й пасторальні спектаклі («Імператор Нерон», «Камінний господар» та ін.).

З початку XVII ст. почали друкуватися окремі збірники сценаріїв, авторами яких зазвичай були провідні актори трупи (*capocomico або corago*).

Оформлення вистав було портативним — зазвичай сцена являла собою вулицю з двома будинками по обидва боки, вікна і балкони будинків були додатковим місцем дії; ці декорації не змінювалися упродовж усієї вистави. Кожний із персонажів носив властивий певній масці театральний костюм.

Актори комедії масок були першими теоретиками сценічного мистецтва (трактати П. М. Чеккіні, 1625; Н. Барб'єрі, 1634; А. Перуччі, 1699) й організували перші постійні трупи у Європі («Джелозі», 1568; «Конфіденти», 1574 та ін.).

Через постійні гоніння з боку церкви й держави мандрівні трупи часто були змушені тікати з Італії — починаючи з кінця XVI ст. вони виступали у Франції, Іспанії, Англії, що спричинило врешті створення в Парижі театру «Комеді Італьєнн», який, у свою чергу, вплинув на репертуар *театру бульварів*, на розвиток народного театру в Австрії, а у XIX ст. — пантоміми.

У XIX ст. традиції комедії масок розвивала італійська діалектальна комедія. Німецькі романтики, а вслід за ними й представники декадентських течій кінця XIX — початку XX ст. бачили в масках стародавнього італійського театру світ *чистої театральності* й облагородженого романтизму (практика французьких режисерів-модерністів, рання творчість Вс. Е. Мейєрхольда, О. Я. Таїрова та ін.). Урешті прийоми комедії дель арте в оновленому вигляді використано у виставі Є. Вахтангова «Принцеса Турандот» Карло Гоцці (1922), у виставах Дж. Стрелера та ін.

Інколи поняття *театр масок* уживається стосовно давньогрецького театру, вистави якого здійснювалися також у масках (*трагедія масок*). ► ТЕАТР ІМПРОВІЗАЦІЇ

ТЕАТР МЕРТВИЙ, ТЕАТР ПОМЕРЛИЙ (англ. *deadly theatre*) ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР БРУТАЛЬНИЙ, ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ, ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ

ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ (нім. *Metamorphosen, Klappmetamorphosen, Metamorphosentheate*r) — у XVIII ст. — різновид театру ляльок, в якому ляльки за допомогою відповідного механізму змінювали свій вигляд, із чоловіків перетворювалися на жінок, із старих ставали молодими; вони стріляли з рушниць та пістолетів, наливали вино з фляшок у чарки, добували шаблю з піхви і т. ін. У Росії ці театри у середині XIX ст. мали також назви *детский механический кукольный театр или марионетки, с превращениями и движущимися фигурами и автоматами*, *театр превращений, механико-метаморфозический театр* та ін. Словосполучення *театр метаморфоз* уживав Е. Ізопольський, описуючи бачений ним в Україні вертеп: «… видовища, які чарують своєю досконалістю і від кількох років відомі у нас під назвою *театр метаморфоз*». У 1820-х рр. ці видовища називалися *метермофозами*. ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ПРЕДМЕТІВ, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ

ТЕАТР МІМОДРАМИ (фр. *mimodrame*, англ. *mime play*, нім. *Mimusspiel,* ісп. *mimodrama*) — узагальнена назва різновиду пантоміми, п'єс і вистав, у яких використовується виключно пластична мова тіла (на відміну від пантоміми у вузькому значенні слова, що припускає можливість діалогу, декламації, мімічних сцен, живих картин символічного характеру тощо). Жанр мімодрами постав на початку XIX ст. у Франції і був орієнтований на відтворення історичних подій, у центрі яких стояли королі, полководці, національні герої. Так, у Франції виставлялися мімодрами «Імператор» (хроніка воєнних походів Бонапарта), «Аустерліц», «Египетські піраміди», «Герой доби»; виставлялися також мімодрами з участю тварин і на фантастичні сюжети — «Мізорські льви», «Слон короля Сіамського», «Піренейський сенбернар». Різновид *мімодрами* (mimodrame historique militaire) — *історична батальна мімодрама*, патріотичне монументальне театрально-циркове видови-

ще на історичний сюжет. У XX ст. зміст терміна *мімодрама* змінюється. У праці «Рух у мистецтві актора» В. С. Василько писав: «Мімодрама — мистецтво камерне, в ній діють переважно одна-дві особи. У цій грі актор розкриває перед глядачем головно внутрішню дію образу, психічний стан і переживання персонажа. Тут не допускаються жанрові і побутові жести. Отже, пантоміма — це зовнішня дія, ситуації, передані засобами руху, мімодрама — *мімічний монолог*, внутрішня дія, підтекст, виражений в основному засобами міміки». ► ТЕАТР ПАНТОМІМИ

ТЕАТР МІНІАТЮРНИЙ (англ. *bijou, bijou theatre*) — в англомовному театрі — невеличкий театр, розрахований не більш, як на п'ятсот глядачів, у якому все створено у дрібному масштабі і актори грають в умовному наборі декорацій — ширм і станків. ► ТЕАТР МАЛИЙ

ТЕАТР МІНІМАЛЬНИЙ [МІНІМАЛІСТИЧНИЙ, МІНІМАЛІСТСЬКИЙ] (фр. *théâtre minimal*; англ. *minimalist theatre*; нім. *Minimaltheater*, ісп. *teatro minimo*) — з 1950-х рр. — театр, який мінімізує засоби виразності, немовби прагнучи сказати, що головне слід шукати у невимовному (Беккет). Цей театр спирається на традицію *театру мовчання (*Метерлінк) і *мінімалістського танцю* (Каннігем, Райнер, Монк, Чайлз та ін.) і мінімалістського мистецтва у цілому. ► ТЕАТР АКЦІЙ

ТЕАТР МІНСТРЕЛ-ШОУ ► МІНСТРЕЛ-ШОУ, ТЕАТР МЮЗИК-ХОЛ

ТЕАТР МІСЬКИЙ, ТЕАТР МУНІЦИПАЛЬНИЙ — театр, який підпорядковується міській владі і фінансується з міського бюджету.

У Європі такі театри почали створювати у XVII ст. В Україні, — писав Іван Франко, — «загальноприйнятий тип міського театру не відповідає нашим національним відносинам у Галичині. У нас нема великих міст, ані великих промислових центрів, де би купчилося багато заможної інтелігенції <…> обік сього міського театру (з природи своєї організації він мусить залишатися міським) бажаю сотворення для нас ще іншого типу, сільського театру» ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ, ТЕАТР КОМУНАЛЬНИЙ, ТЕАТР МУНІЦИПАЛЬНИЙ

ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ (пол. *teatr mieszczański*) — узагальнена назва групи явищ, норм і переконань, інституцій і практик, що характеризують домінантну тенденцію в європейському театрі XIX — початку XX ст. Гостро критикований з усіх боків, цей театр, однак, продовжує існувати, адже відповідає вимогам і очікуванням свого глядача — міщанина або, просто кажучи, мешканця міст. Витоки цієї тенденції — у формах демократичного театру XVIII ст., а надто у зв'язку з народженням театру бульварів і таких жанрів, як *міщанська драма і мелодрама* тощо.

У XIX ст. цей театр спирався: у драматургії — на техніку *гарно скроєної п'єси*, в акторському мистецтві — на принципи реалізму і психологізму, в організаційному сенсі — на принципи репертуарного театру, у моральному сенсі — на принципи поміркованості, раціоналізму, відокремлення публічного життя від особистого, табуювання показу біологічного, а надто еротичного аспекту існування людини тощо. Панівною формою міщанського театру є *театр ілюзії*.

Словосполучення *міщанський театр* зазвичай уживається з негативним відтінком — як синонім до театру *анахронічного, консервативного*, позбавленого естетичної вартості. ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ, ТЕАТР ІЛЮЗІЇ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР МОВЧАННЯ (англ. *theatre of silence*) ► ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР МОДИ (фр. *Théâtre de la Mode*) — у широкому сенсі — уся сукупність паратеатральних видовищ, спрямованих на демонстрацію модного вбрання, аксесуарів і манери поведінки; у вузькому сенсі — назва театрів, на сцені яких демонструється показ мод.

У Парижі, де народилися ці видовища, щосезону представляються колекції одягу найпопулярніших французьких кутюр'є. Узимку і влітку — *haute couture* (*от кутюр*, що означає *вишукане шиття* або *висока мода*), навесні і восени — *prêt-à-porter* (*прет-а-порте — готове до носіння*, тобто готовий одяг).

Pret-à-porter демонструється пресі і клієнтам у середині жовтня (весняно-літні колекції) і в середині березня (осінньо-зимові сезони), тобто за півроку до початку сезону. Тривають ці покази 10–12 днів; фірми демонструють моделі, що будуть готуються до пошиття, продаватимуться в магазинах для широкого вжитку.

Колекції *haute couture* демонструють у січні й у липні, а покази тривають упродовж чотирьох днів. На відміну від *одягу, готового до носіння*, це *чисте* мистецтво, вишукане вбрання, прикраси, взуття й аксесуари для респектабельного глядача.

Фундатором *от кутюр* вважається англієць Чарлз Фредерік Ворт, у якого одягалися не лише державні діячі, а й актриси — С. Бернар, Е. Дузе, Г. Режан.

Але справжній розквіт високої моди почався після Першої світової війни, коли до Парижа з Америки прибула перша група *живих моделей.* Відтоді й почалося сходження цієї чарівної професії, яка розквітла з появою телебачення, з бурхливим розвитком кіно і фотосправи, з виданням повнокольорових журналів тощо.

Організацію показів здійснює Комітет координації Паризьких Кутюр'є. Офіційна назва цих показів — *презентація для преси* (*press-show* або *дефіле* — від фр. *défilé* — ходити, показувати). Окрім журналістів, на *press-show* (особливо, якщо це показ *haute couture*) запрошуються потенційні клієнти. У залах збирається зазвичай близько п'яти-шести тисяч глядачів.

У показі бере участь близько тридцяти моделей, які у стрімкому темпі демонструють нову колекцію. Модель виходить з-за лаштунків на довгий подіум, обов'язково фіксує позу, доходить до кінця подіуму, де знову зупиняється, знову фіксує позу, робить два-три повороти на місці, повертається і зупиняється, щоб знову зафіксувати позу, після чого залишає подіум, фіксуючи вишукану позу перед кулісами. Дотримання цих технологічних вимог обов'язкове, адже фотографи знімають показ не лише для преси, а й для каталогів. Отже, автор колекції зацікавлений у тому, щоб фотографи зробили якомога більше якісних знімків.

ТЕАТР МОЛОДІЖНИЙ — у Франції 1970-х рр. — ідейно-естетичний рух, що виник на хвилі студентської революції поколінь (1968 р.) і в естетичному сенсі протистояв психологічному театрові. У різні роки у Франції налічувалося від 40 до 100 молодіжних театрів, серед яких найпопулярнішими стали «Театр дю Солей» («Театр Сонця» Аріадни Мнушкіної), «Шен Нуар» (Р. Жела), «Компані де ля Пом Верт» (К. Дасте). Спільною ознакою цих театрів були демократична система антрепризи, колективний характер роботи над виставами, а також тяжіння до форм народного театру і цирку (маски, гротеск, буфонада, номери з гігантськими ляльками, хореографічні й акробатичні сцени та ін.). Молодіжні трупи зазвичай виступають у приміщеннях, не призначених для театральних вистав (церкви, ангари та ін.), що й сприяє оновленню сценічних форм. Наприкінці 1970-х рр. молодіжні (молоді) театри були створені в СРСР, а згодом і в пострадянських республіках. В Україні молодіжні театри діють у Києві («Молодий театр»), Львові (Молодіжний театр ім. Леся Курбаса), Дніпропетровську, Чернігові. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ

ТЕАТР МОНУМЕНТАЛЬНИЙ (пол. *teatr monumentalny, teatr ogromny* від лат. *monumentum* — пам'ятник значних розмірів) — у найпоширенішому значенні метафоричний вислів, який застосовується у зв'язку з театром античної трагедії, давньоримськими амфітеатрами (Колізей та ін.), середньовічними містеріями, театром ампіру, видовищами тоталітарних держав та ін.; інколи словосполучення «монументальний театр» застосовується у зв'язку з театром Адама Міцкевича, Гордона Крега, Станіслава Виспянського (*teatr ogromny* просто неба на краківських схилах Вавеля), Юліуша Остерви, Леона Шиллера, Миколи Охлопкова, Володимира Блавацького, постановками в СРСР *оптимістичних трагедій, героїчних* і *народних драм*; у концепції *театру на цвинтарі* Жана Жене *монументальний* — це універсальний, неначе монумент мерцям, театр серед мерців на цвинтарі.

ТЕАТР МЮЗИК-ХОЛ (англ. *music hall* — музична зала) — вид музичного естрадного театру, який постав у 1832 р. в Англії і показував музичні вистави, що складалися із коротких п'єсок, співів, танцювальних номерів та інших малих форм.

Батьківщиною видовища вважається Болтон (Ланкашир), первістком жанру — «Стар-мюзик-хол», класиком — засновником кількох лондонських мюзик-холів («Шинок кнура», «Альгамбра», «Палас-театр») — Шарль Мортон.

Один з перших мюзик-холів організовано у приміському «Чайному саду» в лондонському передмісті Воксхол. Зала «Кентерберійського пагорба» вміщала 700 глядачів, і в 1848 р. тут здійснювалися вистави спочатку лише у вечірній час по четвергах для торговців і робітників, які мешкали у кварталі, а по суботах — для їхніх сімей. Жінки шаленіли від нової розваги, проте, як спостеріг Мортон, пили мало (отже, прибутки падали). Тоді Мортон вирішив компенсувати свої втрати за рахунок подвійної платні за вхід саме для жінок. 1890 р. в Лондоні створено спеціальний театр *мюзик-хол* «Альгамбра», у якому виступали естрадні і циркові артисти-ексцентрики; 1904 р. — мюзик-хол «Колізей».

Успіх англійських мюзик-холів сприяв поширенню їх і в інших країнах Європи й Америки: починаючи з 1870-х рр. найбільші паризькі *кафе-концерти* стали також називатися *мюзик-холами*, а на їхніх сценах з'явилися, замість звичного дивертисменту, *спектаклі-ревю* (*огляди*). З цього ж періоду мюзик-хол остаточно відокремлюється від ресторану і визначається як самостійне видовище. Змінюється й склад публіки — відтепер це переважно буржуазно-аристократичні кола.

Пригадуючи прославлений мюзик-хол «Фолі-Бержер», Моріс Шевальє у книзі «Мій шлях і мої пісні» писав: «Мюзик-хол на вулиці Ріше належав міжнародному класу. Він був найбільшим у Парижі. Усі іноземці, що приїздили до столиці, йшли туди ж у перший вечір. Неймовірних розмірів променуар (місце для прогулянок під час антракту, велике фойє, розташоване навколо амфітеатру) був справжнім ринком кохання. У партері, ложах і на авансцені можна було побачити найзнаменитіших чоловіків і жінок. «Фолі-Бержер» називали Вавилонською баштою розпусти… Галасливу й неуважну публіку мало цікавило те, що відбувалося на сцені. Номери йшли один за одним, глядачі зустрічали їх з абсолютною байдужістю…»

У СРСР перший мюзик-хол створено 1923 р. у саду «Акваріум». 1926 р. у Москві, у приміщенні Другого державного цирку відкрито мюзик-хол, який мав стати злободенним, сатиричним театром, програма якого складався б з окремих естрадних номерів, об'єднаних загальним сюжетом. На сцені цього театру були здійснені монтаж атракціонів «Дива тридцятого століття» (1928), програми «З неба звалилися» (1929), «Артисти вар'єте» (1933), «Як 14-а дивізія в рай ішла» Д. Бєдного та ін.

Як і більшість форм естрадного театру, мюзик-хол важко диференціювати від подібних за формою вар'єте, кабаре, кафешантанів, ревю тощо. Різні історичні назви свідчать радше про мінливість моди на терміни, ніж про істотні відмінності між формами. Хоча з історико-етимологічної точки зору їх можна розрізняти за ознаками місця (кабаре, мюзик-хол, кафешантан) і змісту програми (вар'єте, ревю). ► ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР ЕСТРАДИ, ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР МАЛИХ ФОРМ, ТЕАТР РЕВЮ

ТЕАТР НА ВОДІ (англ. *water theatre*, пол. *teatr na wodzie*) — видовища, в яких замість сценічного майданчика використовуються водоймища — навмахія (Террі Ходгсон називає навмахію *water pageant* — педжент на воді), пересувні театри, що пливучи річкою, влаштовували вистави, зупиняючись біля населених пунктів.

Історично першим видовищем, у якому замість сценічного майданчика використовувалися водоймища, були потішні морські бої, відомі ще єгипетським фараонам у VI тисячолітті до н. е. Жанр відродив Юлій Цезар з нагоди власного тріумфу 46 р. до н. е. під назвою *навмахія*.

Іншим різновидом виконавського жанру на воді можна вважати проект, здійснений 17 липня 1717 р. в Англії, на Темзі, де на честь короля було виконано «Музику на воді» Г.-Ф. Генделя. Фредерик Боннет, акредитований при англійському дворі бранденбурзький повірений у справах, залишив такий опис цього видовища: «… Король сів у барку близько восьмої години у супроводі герцогині

Болтон, графині Годольфін, баронеси Кільмансек, мадам Веар та графа Оркні — останній забезпечував охорону. Поблизу королівської барки знаходилась барка з музикантами, їх було п'ятдесят осіб, і вони грали на різних інструментах: сурмах, валторнах, гобоях, фаготах, флейтах, скрипках і контрабасах; співаків, проте, не було. Концерт спеціально для цього випадку написав славнозвісний Гендель, перший придворний композитор. Його Величність були настільки захоплені, що наказали: концерт — повторити, до того ж двічі — до вечері і після неї, незважаючи на те, що кожне виконання триває годину <…> Навколо можна було бачити човни, переповнені людьми, які прагнули взяти участь у святі…»

Інший різновид театру на воді — *водяна пантоміма* або *аквадрама* (англ. *aquatic drama*) — сюжетне видовище, здійснюване на арені цирку із використанням води, що заповнює увесь манеж. Уперше водяна пантоміма була показана 1886 р. в Парижі, де Оллар звів для цього видовища спеціальний цирк («Новий цирк») з відповідним технічним обладнанням.

1892 р. Чинізеллі у Петербурзі пристосував для водяної пантоміми арену і виставив пантоміму «Чотири стихії» з використанням феєричних перетворень.

Постановки водяних пантомім здійснювали у Москві — «Гуляй Поле» («Махновщина», здійснена В. Труцці, 1929), «Москва горить» («1905 рік») Маяковського (1930), «Індія у полум'ї» Жарова і Венеціанова (1931), «Люди морського дна» (1935) і «Шаміль» (1936) Кузнєцова, «Тайга у вогні» Кузнєцова і Бродянського (1938) та ін.

Інший різновид театру на воді народився у 1890-х рр. в Америці; це були *River boats theatre* або *Show boats* — мандрівні театри на пасажирських пароплавах, які плавали вздовж річок Північної Америки. На пароплавах розігрувалися мелодрами («Сюзанна з Кентуккі», «Дочки гравця», «Буря і сонце»), коротенькі інтермедії у супроводі оркестрів, які увечері виконували танцювальну музику і влаштовували різноманітні розважальні програми.

1918 р. у Радянському Союзі, у річищі політичного театру, поряд із агітпотягами (агітпартпотягами), *вагонами-театрами* тощо, дістали поширення й *агітпароплави* — спеціально призначені для агітаційно-пропагандистської роботи пересувні культ-освітні установи.

У східному театрі відомо вистави в'єтнамського традиційного театру ляльок *Тхан Лонг*, які здійснюються на воді (декорації розміщують на поплавках, глядачі розташовуються на березі).

ТЕАТР НА ЛЬОДУ — популярні у другій половині XX ст. циркові, балетні, естрадні видовища, які демонструються на майданчиках зі штучним льодом (виконавці працюють на ковзанах).

ТЕАТР НА ЦВИНТАРІ — у концепції Жана Жене — універсальний, неначе монумент мерцям, театр; церемоніальний театр серед мерців на цвинтарі. На думку дослідників історії французького театру, концепція Жене має більше спільних рис з ідеями Арто, ніж з ідеями його сучасників — зокрема, драматургів

театру абсурду. Незважаючи на певну розмитість концепції театру через надто метафоричний її виклад, Жене доволі чітко визначив об'єкт заперечення: інституціональний, дидактичний театр. У статті «Це дивне слово про…» (1967), у якій найповніше сформульовано ідею *театру на цвинтарі*, Жене писав: «Від самого народження театру, крім його головних функцій, у кожну п'єсу були напхані інтереси політики, релігії, моралі і всього того, що перетворює драматичне дійство на засіб дидактики <…> У сучасних містах єдиним місцем, де може бути створений театр, залишається цвинтар, однак, на жаль, він знаходиться на периферії. Вибір місця має бути однаковий і для театру, і для цвинтаря <…> Якщо театр буде розташовано на цвинтарі, то для того, щоб потрапити до нього, глядач змушений буде йти вздовж могил. Уявіть собі відчуття глядача, коли він вийде після вистави «Дон Жуан» Моцарта. Перш ніж повернутися до реального життя, йому доведеться пройти повз мерців, які спочивають у землі <…> Тоді смерть, можливо, стане ближчою і зрозумілішою, а театр — потрібнішим. Для існування такого театру існують і тонкіші причини. Але ви самі повинні знайти їх у собі, не даючи визначень і назв <…> У такий театр прийде лише той, хто здатен на нічні прогулянки на цвинтарі заради зустрічі з таємницею».

Ключова п'єса Жене, в якій він розкриває зміст *театру на цвинтарі*, — «Балкон» (1955). ► ТЕАТР СМЕРТІ

ТЕАТР НАРОДНИЙ (нім. *Volksschauspiel, Volksbühne*; англ. *folk theatre;* фр. *théâtre populaire*, пол. *teatr ludowy, teatr plebejski, ochotniczy, samorodny*) — словосполучення, що охоплює різноманітні явища, пов'язані із фольклорними, масовими і в широкому сенсі демократичними формами театру; деякі джерела (німецький «Театральний лексикон») вже у XIX ст. підкреслюють істотну відмінність між двома типами театрів — народним і національним.

Саме уявлення про «народний театр» починає формуватися в естетичній свідомості преромантизму й романтизму, що сприяє *відродженню* у першій половині XIX ст. народних свят і традиційних форм театру.

Залежно від контексту і сприйняття романтичної опозиції *масове / елітарне*, зміст поняття *народний театр* може коливатися й істотно уточнюватися. Адже і початки театру, і його найавторитетніші системи пов'язані саме з народним (масовим) театром (античність, середньовіччя, комедія дель арте, шекспірівський театр тощо), однак найбільший розголос отримали експериментальні вистави.

У першій половині XIX ст., коли сформувалося уявлення про народний театр, саме народ став об'єктом інтересу європейських інтелектуалів. Так з'явилися терміни Volksstüecke (народна п'єса), *Volksspiel і Volkschauspiel* — народна вистава (приблизно з 1850 р.); 1846 року англійський археолог В. Дж. Томас впровадив термін *фольклор* (*народна мудрість*).

«Об'єктом такої реставрації, — пише Пітер Берк, — ставали не лише тексти чи будівлі, а й свята. Деякі традиційні фестивалі справді дотривали до описуваних

часів, але далеко не всі. Скажімо, Кельнський карнавал *відновлено* 1823 р., Нюрнберзький — 1843 року, а карнавал у Ніцці — в середині XIX століття». Щоправда, більшість європейських монархій одразу ж скористалася новим поняттям, аби привласнити його. Російська імперія навіть оголосила *народність* одним зі своїх основних гасел, хоча воно означало не що інше, як нову маску самодержавства.

Згідно з концепцією О. Гвоздєва, який намагався дати функціональне визначення поняттю *театральна система* («…співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача»), зміна театральних систем відбувається шляхом витіснення — драматургія Шекспіра, Мольєра і Лопе де Вега витіснила систему ярмаркового театру, майданчик просто неба перетворився на театральне приміщення з ілюзорними декораціями, низового глядача витіснив аристократ і заможна буржуазія, вчорашнього комедіанта-імпровізатора зв'язав по руках і ногах літературний текст; таким чином, уся історія світового театру сприймалася крізь призму боротьби *придворного* і *народного* театрів. Оновлення ж сценічних форм, вважав дослідник, перебудовувало й саму структуру драми, адже нова драматургія народжувалася як складова нового театру. Більше того, театральна культура кожного нового класу виростала з його самодіяльності, тобто «народних» форм.

Незважаючи на більш-менш прозору історію, термін «народний театр» уживається в кількох значеннях: фольклорний театр (театр як результат народної творчості; видовище, створене в *народному* середовищі на основі *народної* п'єси; основні різновиди фольклорного театру — обрядові зооморфні ігри, драматичні сценки побутового характеру, лялькові вистави, драми з розгорнутим сюжетом тощо); традиційна, власне народна творчість; національний театр (як Teatr narodowy у Варшаві, Narodni divadlo у Празі, Народно позориште у Белграді, Руський народний театр у Львові та ін., тобто театр, орієнтований на збереження і розвиток традицій національної театральної культури); аматорський, непрофесіональний театр (переважно в селянському, робітничому або солдатському середовищі); театр для народу (у XIX–XX ст. словосполучення вживалося переважно для визначення професіонального театру просвітянського спрямування, котрий постав унаслідок загострення протистояння між *театральними столицями* і *театральною пустелею* — провінцією, *елітарним* і *масовим* мистецтвом; цей рух був спрямований на пропаганду театрального мистецтва серед широких «народних» верств і наближення сцени до глядача).

Наприкінці XIX ст. у зв'язку з тенденцією *підіймати моральний і культурний рівень населення* народилися найрізноманітніші форми загальнодоступних *розваг для народу* (*народний театр, літературно-музичні вечори для бідних, дешеві виставки картин, театри товариств тверезості, туманні картини* та ін). Так, в Англії влаштування розваг для народу увійшло до програми лондонського «Народного палацу». У Німеччині, де набрав сили рух «народних театрів»

(«Volksbühne»), товариство «Verein für Volksunterhaltungen» починаючи з 1891 р. влаштувало до двадцяти загальнодоступних вечорів; театр «Freie Volksbühne» («Вільна Народна сцена») влаштовував спеціальні вистави і літературно-музичні вечори для «народу».

Однією з форм цього руху було створення *народних* театральних об'єднань (*ферейнів* і літературно-театральних товариств «Вільна народна сцена» у Німеччині, *народні* театри у Відні, Брюсселі, в Англії, Швейцарії), *ходіння у народ* у Франції (патріархально забарвлені вистави і намагання відтворити народні звичаї тощо).

Один з таких театрів було створено на півдні Франції, у невеличкому містечку Оранж, на руїнах античного театру; 1888 р. тут було започатковано фестиваль вистав просто неба, і глядачам запропонували розміститися в давньому амфітеатрі, що налічував до восьми тисяч місць. Тут здійснювалися постановки вистав Моріса Потешера («Свобода», 1898; «Страсті Жанни д'Арк», 1904; «Містерія про Юду Іскаріота», 1911) та ін.

Діяльність Р. Моракса і М. Потешера дала поштовх до відкриття цілого ряду аналогічних *селянських театрів*, у яких здійснювалася пропаганда сучасного мистецтва і реалізувалися цілі *естетичного народництва*.

Поряд з театрами, створеними *для народу* представниками творчої інтелігенції, існував інший, доступніший вид театральних видовищ — театралізовані свята з нагоди річниць історичних подій у рідних містах тощо. Такі свята мали у Швейцарії давню традицію, що йшла від аматорського театру пізнього середньовіччя. У XX ст. ці свята збирали тисячі туристів і навколо них, за підтримки місцевої влади, почали клопотатися антрепренери і спекулянти. З'явилася реклама визначних пам'яток, руїн, середньовічних стін і веж, монастирів, церков та ін. Серед цього галасу, здійнятого заповзятливими ділками навколо *старожитностей* того або іншого містечка, стародавні свята починають *модернізуватися* за допомогою приїжджих режисерів або *спеціалістів* з улаштування історичних видовищ.

Так само діялося в Англії, де землевласники охоче відпускали кошти на організацію історичних свят, спрямованих на прославляння аристократичних предків тих лордів, які живуть у стародавньому замку, навколо якого й розгорталося *дійство* свята. Не осторонь цих видовищ стояла і церква.

Можливість розгорнути масове видовище із сотнями виконавців, статистів і хористів привертала увагу до цих свят таких митців, як Фірмен Жем'є: 1903 р. він здійснив у Лозанні грандіозний *фестиваль* за сценарієм (слова і музика) Жака Далькроза перед двадцятьма тисячами глядачів і з участю двох з половиною тисяч виконавців.

Значним кроком у розвитку ідеології *народного театру* було створення 1920 р. у Франції Національного народного театру (Théâtre National Populaire — TNP — державного загальнодоступного) і заснування Жаном Віларом фестивалю просто неба в Авіньйоні (1947).

«Народним театром, — писав Вілар, — слід вважати театр, відкритий для всіх, без будь-яких обмежень». У процесі становлення ідеї *народного театру* у Вілара відбулася істотна видозміна структури вистави, що стала частиною *weekend'у* (вистава входила до структури свята, яке передбачало концерт, бал, дві вистави, зустрічі з акторами і три трапези за помірними цінами).

На Авіньйонському фестивалі Вілар використав нові принципи організації сценічного простору, здійснюючи постановку вистав просто неба і використовуючи архітектуру Папського палацу, на сходах якого здійснювався показ вистав.

З кінця 1950-х рр. у Франції ідея *народного театру* трансформується у рух, спрямований на *децентралізацію театру*, тобто наближення театру до маленьких міст і створення постійних театрів у провінції; так само у Норвегії і Швеції створюються *рікс-театри* (державні пересувні театри).

У Німеччині гасла *народного театру* використовували, ще до приходу до влади, нацисти. Приблизно з 1927 р. вони намагалися створити масовий народний театр для обслуговування сільського населення: використовували досвід самодіяльного робітничого театру і притаманні йому малі театральні форми; приїжджали до села і показували національні п'єси про Першу світову війну, співали «Німеччино, прокидайся!» тощо. Своїми виставами вони регулярно обслуговували майже дев'яносто відсотків сільських населених пунктів. Так само регулярно, з 1929 року, вони видавали журнал «Національний театр».

В Україні XIX ст. народні театри розвивалися здебільшого у річищі концепції *народницького театру*. Перший український театр з власною назвою «народний» з'явився в Галичині 1864 р. («Руський народний театр» на чолі з О. В. Бачинським; театром опікувалося культурне-освітнє товариство «Руська бесіда»). 1875 р. Марко Кропивницький прийняв запрошення директорки «Руського народного театру» Теофілії Романович і з квітня до жовтня працював у театрі актором і режисером оперети. 1900 р. Борис Грінченко видрукував ґрунтовну статтю «Народний театр», у якій прагнув сформулювати принципи, на яких має ґрунтуватися такий театр. 1905 року Іван Захарко з Іваном Созанським та Йосіфою Кордасевич організували «Буковинський народний театр» (перший напівпрофесіональний український театр на Буковині, який проіснував до 1910 року; після розпущення театру його роботу намагалися продовжувати аматорські гуртки при товариствах «Руський Міщанський Хор», «Буковинський Боян», «Союз», «Січ», «Запороже»). 12 лютого 1911 р. в Станіславі прем'єрою вистави «Наталка Полтавка» відкрито «Український народний театр ім. І. Тобілевича в Станіславі». У липні 1915 р. із залишків театру товариства «Руська бесіда» утворено «Український людовий театр під керівництвом Василя Коссака», а згодом «Український народний театр товариства "Українська бесіда" у Львові». 1 вересня 1918 року розпочав творчу діяльність український Народний театр на чолі з П. К. Саксаганським у приміщенні Троїцького народного дому. 1918 р. народні театри дістали підтримку з боку

держави, про що свідчить Закон Ради Міністрів Української Народної Республіки «Про державну і міську оплату українських культурно-просвітніх вистав» від 15 грудня 1918 року. Згідно з цим законом усі театральні видовища щодо оподаткування поділялися на три великі групи: звільнялися від оподаткування «а) всякого роду українські вистави <…> б) сільські народні вистави, в) робітничі вистави…» У лютому 1919 р. в Харкові організовано *курси з підготовки діячів народного театру*, а при відділі народних театрів Всеукраїнського театрального комітету організовано дві *зразкові пересувні трупи* для здійснення вистав на народних сценах Харкова і Харківської губернії; 17 травня цього ж року Театральний Комітет при Всеукраїнському відділі мистецтв розпочав видання п'єс для робітничих і селянських театрів; відкрилися режисерсько-інструкторські курси підготовки фахівців народного театру.

Одержавлені форми народного театру мають тенденцію перетворюватися на *музейні театри* або ж *комерційні театри з тенденцією до чистого мистецтва*, що на прикладі «Фольксбюне» обґрунтував Бертольт Брехт (1926). Справжнє народне мистецтво, на думку Брехта, це мистецтво «зрозуміле широким масам», мистецтво, що «сприймає і збагачує їхні засоби виразності», мистецтво, що «поділяє їхню позицію, стверджує й унаочнює її», мистецтво, яке «виражає прогресивну частину народу, що може взяти на себе керівництво, отже, зрозуміле й іншій частині народу…» Однак «те, що вчора було народним, сьогодні вже перестало бути таким, адже народ сьогодні не такий, як учора».

Найвидатніші діячі руху народних театрів у другій половині XX ст. — Жан Вілар, Джоржо Стрелер, Джоан Літлвуд, Роже Планшон, Робер Оссейн та ін. ► ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР ФОЛЬКЛОРНИЙ

ТЕАТР НАСТРОЮ (рос. *театр настроения*) — термін, який застосовували сучасники до системи *психологічного театру*, реалізованого в МХТ (Вс. Мейєрхольд, Б. Алперс, М. Вороний та ін.). «Театр настрою — писав Б. Алперс у праці «Шукання нової сцени», — мистецтво найтонших душевних порухів, прихованих почуттів, думок, що глибоко хвилюють». Вс. Мейєрхольд у праці «Про театр» (1912) зазначав: «Московський Художній театр має два обличчя: одне — Театр натуралістичний, інше — Театр настрою». ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ (англ. *naturalistic theatre*, від лат. *naturalis* — природний, органічний) — модель театру, що постала в останній третині XIX ст. у річищі натуралізму. Сам термін *натуралізм* був упроваджено 1848 р., коли Шарль Бодлер назвав натуралістами Бальзака та Енгра, підкреслюючи *правдивість* їхнього творчого методу (згодом *натуралістів* звинувачуватимуть у *брутальності, цинізмі, розбещеності, неестетичності, антихудожніх тенденціях* тощо).

Відлік історії натуралістичної драми і театру, так само, як і режисури, слід вести від 1866 р., коли Георг II герцог Майнінгенський реорганізував свій придворний театр: він розпустив оперну трупу, зберіг драматичну, оновив художнє керівни-

цтво театру, що й зумовило появу в німецькій мові понять *Meiningerei* і *Meiningertum* (*майнінгенщина* і *майнінгенство*).

Однак найповніше тенденції натуралістичного театру реалізовано у створеному 30 березня 1887 р. «Вільному театрі» Андре Антуана (це, власне, був напівсамодіяльний камерний театр, розрахований лише на 343 місця для глядачів).

«1886 року, — писав згодом Антуан, — я служив у Газовій компанії і провадив одноманітне трудове життя службовця, який одержує 150 франків на місяць. Цього заробітку ледве вистачало на квартиру і харч. Тут і трапився на моєму шляху той камінчик, на якому я спіткнувся: один з моїх товаришів по службі брав участь в аматорському об'єднанні, котре під назвою "Гальського гуртка" давало щомісячні невеличкі драматичні вистави для родичів і друзів…» Так аматорський гурток перетворився на популярний театр, який проіснував майже десятиліття — до 1896 р. — і за цей час режисер встиг здійснити низку сценічних реформ, основні тези яких він виклав в окремій брошурі, видрукуваній у травні 1890 року.

У маніфесті Антуана, зокрема, зазначалося: «Не буде перебільшенням стверджувати, що, за незначним винятком, усі вистави Вільного театру були зіграні любителями, тобто добровільними акторами, що не звикли до цієї професії і ніколи не з'являлися на публіці…. З появою нового покоління письменників і нових драматургічних творів ми можемо стверджувати, що це відродження вимагатиме і нових виражальних засобів. Для творів, побудованих на спостереженні і вивченні, знадобляться безпосередні і правдиві виконавці, сповнені реальним життям. Ці твори задумані в плані гнучкішої і ширшої естетики, що заперечує поділ на амплуа. Цей новий театр не наполягає, на відміну від попереднього, на п'яти або шести умовних типах… Різноманіття, складність персонажів, виведених на сцену, сприятиме появі нового покоління акторів, пристосованих до всіх амплуа. Мистецтво актора не буде більше спиратися, як раніше, на фізичні якості актора, що є даром природи: мистецтво актора буде ґрунтуватися на істині, спостереженні, безпосередньому вивченні природи…. Ті ж зміни мають відбутися і в інших галузях драматичного мистецтва: коли, будуючи декорацію, ми повернемося до звичних форм сучасного життя, персонажі діятимуть у правдоподібних рамках, не дбаючи про те, щоб постійно позувати в рутинному значенні слова. Глядач відчує в інтимній драмі, в простому і правдивому розвитку дії прості жести, справжні рухи сучасної людини, яка живе сьогоденням… Виразність буде спиратися на звичні і реальні аксесуари, і перевернутий олівець, перекинута склянка матимуть таке саме значення за впливом на сприйняття глядача, як і набундючені перебільшення романтичного театру».

1888 р. Антуан записав у щоденнику: «Намагаючись досягти правдивості, я вивісив у "М'ясниках" справжні шматки м'яса, що стало сенсацією…»

Іншим *новаторським* прийомом Антуана стала *гра спиною* (його театр називали *театром Антуанової спини*, тобто театром, в якому актор грає спиною

до глядача; щоправда, вперше *гру спиною* фіксують ще у творчості Франсуа Жозефа Тальма, а потім — у майнінгенців; згодом використовував цей прийом і К. Станіславський).

15 квітня 1889 р. подібного спрямування театр — «Вільна сцена» відкрив разом з групою критиків і журналістів Отто Брам (1856–1912). Він почав свою театральну діяльність як критик і на той час уже написав серію монографій, присвячених драматургам, ставши помітною постаттю в культурному житті Німеччини.

Першу виставу театру зіграно 29 вересня 1889 р. — це були «Привиди» Г. Ібсена, а 1893 р. у зв'язку з фінансовими проблемами театр припинив своє існування. У програмі новоствореного театру декларувалася незалежність від цензури і комерційних завдань. Аби уникнути залежності від цензури і приватного капіталу, театр став закритою організацією, що існувала на внески її членів. Серед ентузіастів театру — десятеро були активними членами, усі інші (від трьохсот до тисячі) щорічно вносили певну суму, що надавала їм право вільно відвідувати театр, вистави якого виконувалися чотири рази на місяць — у неділю, у денний час.

У маніфесті Отто Брама, видрукуваному до дня відкриття Вільної сцени, зазначалося: «Нове мистецтво — це мистецтво справжнього, реально існуючого у природі і в суспільстві, і воно підтримує новий час і нове життя. Нове мистецтво і новий час виходять з гасла: "Правда"».

У своїй режисерській практиці Ото Брам спирався на драматургію Ібсена, Толстого, Гауптмана, братів Гонкур, Золя, Бека, Гауптмана, Анценгрубера, Шлафа, Шольца, Кайзерлінга та інших авторів так чи інакше пов'язаних з натуралізмом. Він виступав проти яскравої декоративності, постановочності й усього, що називають «зовнішньою режисурою». Його метод створення вистави не передбачав чіткого постановочного плану. Читання за столом не відігравало для нього суттєвої ролі. Головне — репетиція на сцені. Актор до початку репетицій не повинен був вчити роль і замислюватися над нею, він мав знаходити тон, пристосування і головні лінії стосунків з персонажами саме під час репетиції. Режисер, на думку Брама, мусив вміти дібрати акторів і створити атмосферу для їхньої творчості. Тільки таким шляхом, вважав Брам, можна уникнути завчених інтонацій і штучних мізансцен. Брам був прибічником «внутрішньої режисури», хоча й не заперечував, як і Лаубе, значення «зовнішніх засобів виразності».

Натуралістичний театр належить до *малого кола запропонованих обставин*. З усіх можливих рівнів запропонованих обставин драматурга і режисера цікавить переважно рівень психолого-фізіологічний (подеколи фізіологія стає важливішою, ніж психологія). Спосіб відбору запропонованих обставин характеризується тим, що буквально «до купи» збирається усе, що з фотографічною точністю характеризує якийсь *шматок життя*. Фотографізм з культом випадковості стає не тільки естетичною нормою, а й ідеалом. Перетворення запропонованих обставин у системі натуралістичного театру немовби й не передбачається.

Людина розглядається в натуралістичному театрі переважно як біологічна істота, що перебуває під впливом фатальних обставин зовнішнього середовища, природи (спадковість, хвороби, інстинкти), а самі вистави інколи викликали у критиків асоціації з *дарвіністичними етюдами* і *театром жахів*.

Естетику натуралістичного театру обґрунтовано у працях Еміля Золя («Експериментальний роман», 1880; «Натуралізм у театрі», «Наші драматурги», 1881) і Августа Стріндберга («Про сучасну драму», 1889).

У російському театрі натуралізм не мав такого поширення, як у Європі, однак вплинув на творчість багатьох драматургів (С. Найдьонов, Є. Чириков, М. Горький) і режисерів (К. Станіславський, В. Немирович-Данченко). Зокрема, Мейєрхольд писав, що «Московський Художній театр має два обличчя: одне — Театр натуралістичний, друге — театр настрою».

В Італії національним різновидом натуралістичної драми стала *драма веристська* (італ. *verismo*, від *vero* — достеменний, правдивий), принципи якої заклали Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполі. Найяскравішими творами веристського театру вважаються опери «Сільська честь» Масканьї (1884), «Паяци» (1892) Леонкавалло, «Богема» (1896), «Тоска» (1900) і «Мадам Батерфляй» (1904) Дж. Пуччіні.

В українському театрі слід радше говорити про дотичність творчості драматургів і режисерів етнографічно-побутового театру до певних натуралістичних тенденцій, а не про натуралістичну драму.

Бертольт Брехт, порівнюючи театри натуралізму і реалізму, так визначав відмінності: натуралізм — розглядає суспільство як частину природи, реалізм — розглядає суспільство історично; натуралізм — розглядає середовище, реалізм — систему; натуралізм — розглядає реакцію індивідів, реалізм — суспільну причинність; натуралізм — відтворює атмосферу, реалізм — соціальні конфлікти; натуралізм — спрямований на співчуття до зображуваних подій, реалізм — на критику суспільства; натуралізм — подає події так, щоб вони «говорили самі про себе», реалізм — сприяє роз'ясненню подій; натуралізм — розглядає реакцію індивідів, реалізм — суспільну причинність; натуралізм створює копії, реалізм — стилізації; натуралізм зберігає таємницю, реалізм — розголошує її». ► ТЕАТР ВЕРБАТІМ, ТЕАТР ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР МАЙНІНГЕНСЬКИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ — державний театр, орієнтований на збереження і розвиток традицій національної культури (*Comédie Francaise* у Парижі, *Teatr narodowy* у Варшаві, *Narodni divadlo* у Празі, *Народно позориште* у Белграді та ін.).

Створення перших національних театрів збігається у часі з концепцією котра наприкінці XVIII ст. сформульовано у працях багатьох авторів (Ф. Шиллер, Г-Ф. Гегель). Суть цієї тези полягає в тому, що, як зазначав Гегель у своїй «Естетиці», «драма — це утворення вже розвинутого всередині себе національного життя».

Уперше назва *Народний театр* вживається у Франції; 10 березня 1794 р. у Декреті Конвенту про Народний театр, згідно з яким Театр Нації (Comédie Francaise)

у певні дні місяця мав виконувати вистави лише для народу і про народ. Згодом такі самі театри з'явилися в інших країнах Європи (Загреб, 1861; Нові Сад, 1861; Любляна, 1867; Белград, 1868; Гельсінкі, 1872; Познань, 1875; Бухарест, 1875; Прага, 1881; Будапешт, 1884; Краків, 1893; Сараєво, 1898; Осло, 1899; Дублін, 1904; Софія, 1904 та ін.). У Російській імперії у XVIII–XIX ст. функції національних (тобто перших, головних сцен держави) виконували імператорські театри.

В Україні перші державні національні театри створено 1917 р. (Український національний театр, на базі якого 1918 р. постав Державний народний театр на чолі з П. К. Саксаганським). У сучасній Україні національним називається «особливо цінний об'єкт національної культурної спадщини України», який спрямовує свою діяльність на «створення та показ музично-театрального й хореографічного мистецтва з метою збереження та розвитку загальносвітових і національних культурних цінностей, прилучення до них глядацької аудиторії в Україні та за кордоном, створення умов для зростання професійної майстерності й спадкоємності артистичної школи».

Згідно з Указом Президента України «Про національні заклади культури» (11 жовтня 1994 р.), «з метою державної підтримки закладів культури, що відіграють визначну роль у духовному житті людини, створення належних умов для їх дальшого розвитку та примноження культурної спадщини народу України» статус національних надано Державному академічному українському драматичному театру імені Івана Франка (м. Київ), Державному академічному російському драматичному театру імені Лесі Українки (м. Київ), Національному академічному театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка та ін. ► ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР КАЗЕННИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР НЕВИДИМИЙ (англ. *invisible theatre*, нім. *unsichtbares Theater*, ісп. *teatro invisible*, фр. *théâtre invisible*) — термін бразильського режисера Августо Боаля; за визначенням Патріса Паві, — це імпровізаційна гра акторів серед групи людей, які знають напевно, що саме належить грі, і яких не вважають *глядачами*. ► ТЕАТР ВОЙОВНИЧИЙ, ФЛЕШМОБ

ТЕАТР НЕГАТИВНИЙ — узагальнене поняття, що вживається у критиці для позначення театру, який дістав у масовій свідомості осуд або навіть має табуйований характер. Негативний (поганий) театр жодним чином не є театром певного типу, натомість є радше лайкою. У такому сенсі в певні історичні періоди вживаються, скажімо, словосполучення *театр формалістичний, театр мелодрами, театр бульварів, театр розважальний, театр декадентський, гопакедія* тощо.

ТЕАТР НЕДРАМАТИЧНИЙ (англ. *nondramatic theatre*) — у XX ст. — театр, який спеціалізується на недраматичній продукції, спираючись на прийоми розмовного або музичного театру, водевільних, гімнастичних і циркових видовищ. Цей театр, за визначенням «New Encyclopaedia Britannica», не є наративним; свою увагу він зосереджує зазвичай на віртуозній техніці виконання. ► ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ТЕАТР НЕКОМЕРЦІЙНИЙ (англ. *non-profit theater*) — у США — театр, діяльність якого не спрямована на отримання прибутку. ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР КОМЕРЦІЙНИЙ, ТЕАТР НЕПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР НЕОКЛАСИЦИСТСЬКИЙ, НЕОКЛАСИЧНИЙ (англ. *neoclassic theatre*) — термін, який вживається у двох значеннях: театр XVII ст., орієнтований на античну модель — її сюжети й жанри (П. Корнель, Ж. Расін); у першій половині XX ст. — театр, який спирається на образи, теми і сюжети античних міфів (Ж. Ануй, Ж. Жіроду, Ж. Кокто, Ж.-П. Сартр та ін.). ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР КЛАСИЦИЗМУ

ТЕАТР НЕОРОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР НОВОРОМАНТИЧНИЙ — умовна назва для естетичних тенденцій кінця XIX ст. Так само, як і романтики, неоромантики оспівували мужність, подвиг і героїку, пригоди в екзотичних обставинах тощо. Типовий неоромантичний герой — мужня людина, яка протистоїть суспільству (*надлюдина*). Данину неоромантизмові віддали драматурги Гуго фон Гофмансталь, Вальтер Газенклевер, Генрик Ібсен, Кнут Гамсун, Станіслав Виспянський, Гарсіа Лорка. Один з найпоказовіших творів неоромантичного театру — героїчна комедія «Сірано де Бержерак» Едмона Ростана. Інколи поняття *неоромантизм* необґрунтовано поширюється на театри символізму і футуризму. ► ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР СИМВОЛІЗМУ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР НЕПРИБУТКОВИЙ ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ (англ. *non-commercial professional theatre*) — у США, за визначенням Стивена Ленглі, — театр, який діє як неприбуткова організація і наймає акторів — членів АРА (Асоціації Рівноправних Акторів). Більшість цих театрів називають також постійними. Таких театрів у США налічується близько ста, і вони утворюють найбільший сегмент професіональної театральної індустрії.

ТЕАТР НЕПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР НЕКОМЕРЦІЙНИЙ (англ. *non profit theatre*) — у США — за визначенням Стивена Ленглі, — творчий заклад, який складається з аматорів, що не отримують заробітної платні від артистичної діяльності та зайняті в театрі у вільний час: громадські й аматорські театри, діяльність яких не спрямована на отримання прибутку. ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ГРОМАДСЬКИЙ, ТЕАТР КОМУНАЛЬНИЙ, ТЕАТР НЕКОМЕРЦІЙНИЙ

ТЕАТР НЕРУХОМИЙ (рос. *неподвижный театр*) — один з синонімів до театру *символізму — статичного, умовного*, — принципи якого під впливом ідей Моріса Метерлінка обстоював Вс. Мейєрхольд у дореволюційні роки, у період роботи у студіях. «Щоб створити план такого Умовного театру, — писав Мейєрхольд, — щоб оволодіти новою технікою такого театру, слід було виходити з натяків, що давалися самим Метерлінком. Трагедія, на його думку, виявляється не в розвиткові драматичної дії, не в розпачливих викриках, а, навпаки, у найспокійнішій, нерухомій формі і в тихо мовленому слові. Потрібен Нерухомий театр. І він не є чимось новим, ніколи не бувалим. Такий театр уже був. Найкращі з давніх трагедій: “Евменіди”, “Антігона”, “Електра”, “Едіп у Колоні”, “Прометей”,

“Хоефори” — трагедії нерухомі. В них нема навіть психологічної дії, не лише матеріального, того, що називається *сюжетом*. Ось взірці драматургії Нерухомого театру. А в них Рок і становище Людини у Всесвіті». ► ТЕАТР АБСТРАКТНИЙ, ТЕАТР АБСОЛЮТНИЙ, ТЕАТР СИМВОЛІЗМУ, ТЕАТР УМОВНИЙ

ТЕАТР НИЗОВИЙ — сталe визначення найпростіших форм масового театру — ярмарковий театр, балаган, райок тощо. ► ТЕАТР МАСОВИЙ

ТЕАТР НОО, НООГАКУ (япон. *No, Noh*) — у Японії — аристократична театральна забава у річищі самурайської й релігійної традиції. Як і чайна церемонія, театр Ноо і сьогодні не втрачає популярності в інтелектуальних колах Японії.

Ноо в перекладі з японської означає *уміння, майстерність*, а тому можна припустити, що ранні п’єси та їхнє виконання визначалися доволі високим рівнем. Ці твори не дійшли до нашого часу, адже ще не мали письмової традиції. Якщо виходити із запозичених в інших жанрах ознак, можна припустити, що являли вони собою короткі діалогічні п’єски, розраховані на двох-трьох акторів. Діалог природним чином спричинював виконання танцю у супроводі повільної й одноманітної мелодії в дусі релігійних піснеспівів. Ранні п’єси Ноо йшли шляхом удосконалення мови і драматизації дії (поступового нагромадження елементів драматургії).

Початково театр Ноо був одним з видів народного театру, що поступово професіоналізувався. Перші видовища театру Ноо влаштовувалися у дні масових свят у буддійських монастирях, у замках феодалів і сьогунів.

Першу офіційну виставу театру Ноо — священне саругаку, рід містерії — зіграно у присутності сьогуна Асікага Йосиміцу. Вистава сподобалася імператорові, який взяв під опіку ці видовища. Трупу очолював актор, режисер і драматург Каннамі Кійоцугу (1333–1384 рр.).

Втративши зв’язок з народним театром, Ноо став театром шляхти — вишуканим за формою, доступною для розуміння лише вузькому колу глядачів.

В основі театру Ноо — текст, що складається з різноманітних літературно-стильових частин: ритмічної прози, віршів, ораторської і побутової мови. Значне місце в театрі Ноо відводиться хорові, що активно втручається в дію, пояснює ситуації, виявляє свої емоції і ставлення.

У п’єсі беруть участь двоє акторів: *сіте — той, що діє* (протагоніст), який виконує головну роль, і *вакі — помічник* (девтерагоніст); у деяких п’єсах зустрічається функція *цуре — супутника*, тобто дійової особи, що не має самостійних функцій (часто навіть тексту). Усі ролі виконують чоловіки.

Герої театру Ноо — *боги* (персонажі буддійського і синтоїстського культів), *чоловіки* (придворні, аристократи, воїни, люди з народу), *жінки* (придворні дами, наложниці знатних феодалів, служниці), *божевільні* (люди, що пережили горе) і *демони*.

Маски розрізняються за віком (старий, стара, молодий чоловік, молода жінка), за характером (старий добрий і злий, божество грізне і доброзичливе, воїн мо-

гутній і переможений), за зовнішністю (жінка вродлива і потворна, демон людиноподібний і демон-звір). Маски жорстко класифіковані, а кількість їх сягає 200.

Драматургія Ноо спирається на два естетичних принципи — *мономане* (відображення дійсності) та *юген* (внутрішній зміст), що й зумовлюють її особливості. Основна схема п'єс Ноо — вступ, кульмінація, фінал (відповідно для виконання — повільна частина, швидка, стрімка, фінальна кода). Головний сюжет драми — перетворення героїв (спочатку людина, потім бог; спочатку воїн, потім його потойбічний дух).

Вистава у театрі Ноо складається, відповідно, з двох актів: герой до перетворення і після перетворення (виконавець одягає маску).

«У театрі Ноо, — писав Поль Клодель, — лише двоє персонажів: *вакі* і *сіте*. Кожного з них можуть супроводжувати численні цуре, тобто прислужники, допоміжні персонажі, радники, тіні, — урочистий ескорт, що прямує за шлейфом одягу. Вакі — це той, хто сидить, хто спостерігає і чекає, той, хто приходить чекати. У нього ніколи немає маски — це людина <…> Він чекає, і хтось з'являється. Бог, герой, відлюдник, дух або демон, сіте — це завжди посланець Невідомого, і в цій своїй якості він завжди носить маску».

Вистави театру Ноо відбуваються на квадратному майданчику, відкритому з трьох боків, під дахом, що спирається на чотири стовпи (такий майданчик споруджується і в закритому приміщенні). З лівого боку майданчика майже перпендикулярно до нього знаходиться *місток* (*хасігакарі*) — відкрита для глядачів галерея, що веде за лаштунки (вхід прикрито завісою,що піднімається при появі героїв). Ця галерея являє собою доповнення до сценічного майданчика. Усі сцени сіте та вакі (головного героя та його помічника) розігруються на спеціально відведених для них місцях майданчика. У глибині — задник із зображенням на золотому полі зеленої сосни (символ довголіття і доброзичливе вітання глядачеві). Задник залишається незмінним упродовж усієї вистави. Біля задника розташовуються музиканти, з правого боку майданчика — хор, місця для глядачів — з лівого боку і спереду.

Кількість дійових осіб — двоє або троє, але іноді доходить до шести, не рахуючи кількох музик та хору. Сама ж п'єса зрідка обсягом більш як 6–7 друкованих сторінок. Тому за одну виставу показують кілька п'єс.

Щодо жанрового визначення драми Ноо, то більшість дослідників поділяє думку М. Конрада, який називав ці п'єси *ліричними драмами*.

Техніку актора театру Ноо можна охарактеризувати як пантомімічно-танцювальну стилізацію; рухи можуть передавати дії, емоції, настрої персонажа, позначати пейзаж. Малюнок ролі в театрі Ноо завдяки канонічним стилізованим рухам позбавлений характерності, типажності. Вирішення конкретного сценічного образу здійснюється шляхом максимального узагальнення. Сценічна мова театру Ноо стилізована.

Так само стилізований характер має й музика, спрямована на те, щоб оголити духовну сферу драми, організувати ритм вистави, надавши їй узагальненого значення ритмів буття. Музика Ноо — це окремі звуки, короткі музичні фрази, поділені паузами. Імпровізація в театрі Ноо виключена — кожний звук жорстко визначений партитурою. Ритмічно виставу побудовано так, що динамічність її збільшується з кожною сценою.

Декорація в театрі Ноо не є системою оформлення сцени, що відтворює конкретне матеріальне середовище. Вельми обмежено застосовується і бутафорія символічного характеру. Відсутність декорацій компенсується розкішними костюмами і масками акторів. Яскравість вишуканих матеріалів, багатство барв перетворюють костюми на основну прикрасу вистави. Колір костюма пов'язаний із загальним колористичним вирішенням видовища й одночасно є символічним вираженням настрою або характеру персонажа, вказує на його соціальну належність. Своєрідна ознака костюмів театру Ноо — конструктивність. Окремий елемент костюма може бути використаний у найрізноманітніших поєднаннях з іншими. Щілини для очей у масці дуже малі, тому акторові необхідне особливе просторове сприйняття, що дає йому змогу орієнтуватися на сцені. Освітлення в театрі Ноо — вогнища і (сьогодні) юпітери. Під час вистави глядачі можуть ходити між рядами, розмовляти між собою тощо.

До репертуару театру Ноо (*ноогаку*) входять такі жанри: *дзьо* (нескладні вступні твори, що створюють настрій; героями їх зазвичай є боги); *ха*, які у свою чергу поділяються на *отоко-моно* (п'єси про чоловіків і відомих воїнів), *сюра-моно* (батальні), *онна-моно* (класичні любовні історії красунь-жінок з елегантними танцями), *капура-моно* (п'єси з перуками), *куруї-моно* (про божевілля внаслідок нещасливого кохання тощо) або *кьоран-моно* (про навіжених); *кю* (п'єси, побудовані на легендах про тварин, птахів, духів і демонів, якими завершується видовище), до складу яких входять *кітіку-моно* (п'єси про демонів) або *кірі-моно* (завершальні п'єси).

У XIV–XV ст. Сеамі Мотокійо заклав основи теорії драми і визначив основні різновиди вистав театру Ноо (містерійні, героїчні, демонічні), а також канонічні стилі виконання: *урочисто-святковий; містично-чарівний; божественний* (головний персонаж — божество); *осяйний* (у дусі буддійського осяяння)*; любовний; страждання; долі; нещастя; простодушний; жалісливий*.

Вистава Ноо складається з п'яти п'єс основного репертуару. Першими зазвичай виконуються містерійні п'єси (*сінгі-но-но*), потім — героїчні, романтичні, демонічні і побутові. Завершується спектакль заключним хором з містерійної п'єси.

Канонічна постановка в театрі Ноо не потребує режисера. За традицією, кожний учасник репетирує роль окремо від інших і вистава йде без попередніх спільних репетицій, адже у жорстко канонізованій постановці усе визначено до найменших дрібниць.

До епохи Сьова (1925 р.) актори театру Ноо виступали лише у дні великих свят. У середньому актори Ноо з'являлися на сцені один і — дуже рідко — два рази на місяць. Більшу частину життя вони присвячували вивченню поезії. До вистав актори посилено готувалися, бо вважалося, що погана гра може зіпсувати урочистості, накликати гнів богів і на виконавців, і на глядачів.

Даючи загальну характеристику театру Ноо, М. Конрад писав: «Якщо взяти до уваги, що в основу сюжетів багатьох п'єс Ноо покладено різноманітні синтоїстські перекази і храмові легенди, якщо взяти до уваги те особливе значення, яке мають у мистецтві Ноо т. зв. *містерійні п'єси*, де героями виступають божества, то зв'язок нинішніх Ноо з давніми синтоїстськими містеріями (*кагура*) буде ще більш безперечним», тим більше, що «на першому місці виставляються завжди п'єси містерійного характеру (*сінгі-но-но*), де головним персонажем виступає божество, а основним моментом сюжету є з'ява божества». ► ТЕАТР АБЕТКИ, ТЕАТР КАГУРА

ТЕАТР НУДИСТСЬКИЙ (англ. *nude theatre*) — у США — театр, який представляє на сцені роздягнених або напівроздягнених акторів у нудистських драмах (*nude drama*), як «О, Калькутта!» та ін. На відміну від еротичного театру, який має на меті провокацію еротичних фантазій, нудистський театр використовує оголеного актора як інструмент шокування глядача. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ЕРОТИЧНИЙ, ТЕАТР КОНТРКУЛЬТУРИ

ТЕАТР НУЛЬОВИЙ (пол. *teatr zerowy*) — концепція театру, що її реалізував польський сценограф і режисер Тадеуш Кантор у 1960 х рр. За словами Кантора, нульовий театр — не є *нульовою ситуацією*; це театр, у якому «лише реальність *найнижчого рівня* (*найбідніша*), як *сміття* (позбавлене користі, що витікає з практичних життєвих функцій), має шанс стати об'єктом поетичним, тобто предметом мистецтва». У маніфесті «Нульовий театр» (1963) Кантор писав: «Апокаліптична машина деструкції, що, неначе чудовисько, несе розумове знищення у нашому чудовому світі техніки і науки, "Deus ex Machina", у п'єсі Віткевича "Божевільний і Черниця" зібрана зі старих бідних складаних стільців. У методі акторської гри — замість конвенцій, що використовують *позитивні* форми посиленої емоції, експресії, реакції — застосування *негативних* — *in minus* — засобів ослаблення енергії й експресії, охолодження температури, у напрямі до нуля, порожнечі. Костюм, переставши демонструвати свою красу і живописні принади, позбавляється внутрішнього *декоративного* шару, він стає бідною, анатомічною моделлю одягу з її судинами, органами, хворобами…» ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ДОВКРУЖНИЙ, ТЕАТР ЕНВАЙРОНМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР СМЕРТІ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР ОБІДНІЙ (англ. *lunchtime theatre*) — в Англії 1960-х рр. — театр, який виконує вистави під час обідньої перерви в будній день у приміщенні закладу громадського харчування; театр, опозиційний офіційному. ► ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ, ТЕАТР ВЕЧІРНІЙ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР КАБАРЕ, ТЕАТР-КАФЕ

ТЕАТР ОБРАЗІВ ► ТЕАТР ВОЙОВНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ОННА-КАБУКІ ► ВАКАСЮ-КАБУКІ, ТЕАТР КАБУКІ

ТЕАТР ОПЕРА ДЕІ ПУПІ (італ. *Opera Dei Puppi*) — на Сицилії кінця XVIII — початку XIX ст. — лицарський театр ляльок. Особливість театру полягає в тому, що його сюжети спираються на французький героїчний епос (Карл Великий, Роланд та ін.), вистави виконуються циклами, щовечора, а повний цикл із 394 вистав розтягується на цілий рік. Більшість ляльок — воїни в металевих обладунках заввишки у півтора метри і вагою близько тридцяти кілограмів. У виставах дуже багато сцен поєдинків, боїв. Лялькар зазвичай розповідає зміст епізоду, стоячи в одній з куліс; він же говорить за ляльок, змінюючи голос і постійно імпровізуючи. ► ТЕАТР ЛИЦАРСЬКИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ПУШЕНЕЛЬКЕЛЬДЕР

ТЕАТР ОПОВІДАННЯ (фр. *théâtre-recit*, ісп. *teatro-relato*, англ. *story theatre*) — форма недраматичного театру, в якому актор-оповідач використовує літературний матеріал (романи, поеми та ін.), не структуруючи його залежно від персонажів і драматичних ситуацій. Це найдавніша форма театру (*усна книга*), витіснена з плином часу театром драматичним. Серед різновидів театру оповідання — театр мальованих картин, театр читця та ін. ► ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР ОПТИЧНИЙ (нім. *Das Theater optisch*, фр. *le théâtre optique*; ісп. *el teatro óptico*; англ. *theatre optical*, пол. *teatr optyczny*) — з XVIII ст. — театр, основний засіб виразності якого — освітлювальні й оптичні ефекти (театр тіней, камера обскура, панорама, туманні картини, проекція фото, кіно і комп'ютерних зображень у супроводі виконавців тощо). У період становлення кінематографа оптичними театрами називалися кінотеатри і кіномистецтво. ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ

ТЕАТР ОФ-БРОДВЕЙ (англ. *Off-Broadway* — поза Бродвеєм) — рух альтернативних, авангардових, позабродвейських театрів, який розвинувся в 1910-1930-х рр. і дійшов розквіту наприкінці 1940 — на початку 1950-х рр. Найвищий розквіт позабродвейських театрів пов'язується з іменем режисера Хозе Кінтеро (який створив 1952 р. *експериментальний театр* «Коло у квадраті», на сцені якого з великим успіхом виконувалися п'єси Т. Вільямса, Ю. О'Ніла та інших). Сам термін уперше вжито в сезоні 1934/1935 року. Помітне місце серед позабродвейських театрів належить також «Театрові 4-ї вулиці» Девіда Росса (у репертуарі твори Ібсена, Чехова), «Фенікс» Норріса Хоутона, вашингтонському театрові «Арена Стейдж» Зелди Фічендлер, «Лівінг тієтр» («Живий театр» під керівництвом Джудіт Мелайна і художника Джуліана Бека, 1951). Саме в оф-бродвейському театрі починали тріумфальну ходу світовими сценами мюзикли «Hair» (уперше виставив Джозеф Папп 1967, повторено на Бродвеї 1968 р.), авангардове ревю «О, Калькутта!» (створив англійський критик і драматург Кеннет Тайнен, 1969; повторено на Бродвеї 1970 р.; виставу показано майже шість тисяч разів). Сьогодні оф-бродвейський театр втратив своє експериментальне значення і став майданчиком для випробовування бродвейських вистав перед показом на широку публіку; його місце посів спочатку театр *оф-оф-Бродвей*, а в 1970-х рр. — *оф-оф-оф-Бродвей*. ► ТЕАТР БРОДВЕЙСЬКИЙ, ТЕАТР ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ

ТЕАТР ОФ-ОФ БРОДВЕЙ, ТЕАТР ТРЕТІЙ (англ. *Off-off Broadway, Third Theatre* — театр *поза-поза Бродвеєм*, третій театр) — у США — експериментальні театри (до 100 місць), які здійснюють показ своїх вистав здебільшого в кав'ярнях, майстернях, церквах, складах, цехах заводів та інших приміщеннях, не призначених для показу спектаклів; вистави здійснюються на вулицях і площах міст під час виборів, виступів студентів, демонстрацій перед урядовими установами. Щорічно на сценах оф-оф-бродвейських театрів виставляється кілька десятків повнометражних п'єс підкреслено політичних, агітаційних. Назва *поза-поза Бродвеєм* народилася 1967 р., щоб наголосити на віддаленості (топографічній та естетичній) цих творчих угруповань від мейнстріму — комерційного театру, розташованого на Бродвеї, й *оф-бродвейського» театру*. Місце комерціалізованого оф-Бродвею посів у 1960-х *театр оф-оф-Бродвей*, а в 1970 х — *оф-оф-оф-Бродвей*. Найвідоміші серед оф-оф-бродвейських театрів — «Ель театро кампезіно» («Театр сільськогосподарських працівників», створений Луїсом Вальдесом, 1965), «Mobile Theatre» («Пересувний театр» Джозефа Паппа), «Bread and Puppet» («Хліб і лялька» Петера Шуманна); «Мімічна трупа» Сан-Франциско; «Open Theatre» Джозефа Чайкіна; «Ontological-Hysteric theater» (ОНТ Річарда Формана, 1968). Відмінність між театрами *Off-Broadway* і *Off-off-Broadway* здебільшого визначається тим, що рух *Off-Broadway* театрів поширився в 1950-х, а *Off-off-Broadway* — у наступному десятилітті, отже вони були ангажовані етичними, політичними та естетичними ідеями іншої доби — доби хіппі. ► ТЕАТР БРОДВЕЙСЬКИЙ, ТЕАТР ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ

ТЕАТР ПАНІЧНИЙ (фр. *théâtre panique*; англ. *panic theatre, theatre of panic* — від імені давньогрецького бога — козлоногого Пана) — модель театру, що її запропонував Фернандо Аррабаль у п'єсі «Триколісний велосипед». Прем'єра п'єси 1957 р. в Іспанії скінчилася скандалом (глядачі пустили в хід парасольки), що привернуло увагу до автора, а згодом до його творів зверталися Пітер Брук, Хорхе Лавеллі, Віктор Гарсіа та ін.

1973 р. в колективному збірнику «Паніка» Аррабаль видрукував маніфест, у якому проголошував що Символом діонісійства є козлоногий бог Пан (звідси Панічний театр) — бог плодючості й еротичної сили; саме тому основними формами Панічного театру мають стати фарс, балаган, буфонада, чорний гумор та ін.

У маніфесті «Людина панічна» Аррабаль писав: «Характеристика людини панічної: це порядна людина своєї доби; божевільний талант; ясний ентузіазм; різноманітні заняття як у часи Ренесансу; відмова від ризикованих авантюр (приміром, вона не накладає на себе руки); здійснює критику процесу пізнання, розкриваючи його механізми; і насамперед: відмова від сили тяжіння. Її мистецтво жити: любов до життя й обачність; культ щастя; ніжність, доброта, оскільки вони корисні і приємні; мораль у множині; відмова від єдиної моралі, від чистоти та інших поліцейських формул <…> отже, анти-чистота; зручність навіть у свободі; самотність усередині групи (без башти зі слонової кістки); прийняття концепцій і мистецтва

життя, протилежних власним; панічний герой — це дезертир. Панічне — це спосіб існування, визначений плутаниною, гумором, жахом, випадком та ейфорією».

В есеї «Театр як *панічна церемонія*» Аррабаль зауважив: «У мене немає ніякої теорії театру. Творчість приходить до мене як пригода, а не як плід знання й досвіду. Кілька місяців тому наша *панічна* вистава, здійснена в Парижі, пропонувала публіці такі картини: Алехандро Ходоровскі відкриває ящик, звідки вилітають п'ятдесят голубів, потім він відрубує голову живій гусці, і вона повільно втрачає кров, ляскаючи крилами. Сьогодні спектакль "US" Пітера Брука в Лондоні завершується появою актора, який піднімається на сцену, дістає коробочку з безліччю метеликів, вибирає найбільшого і підпалює йому крила; комаха судомно спурхує й, обвуглившись, гине. Схоже, що не тільки в Лондоні і Парижі, але також у Нью-Йорку, Мехіко і Токіо, словом, усюди зараз можна побачити щось подібне. Такі збіги в інтересах постановників, які навіть не знайомі один з одним, свідчать про одну й ту саму пристрасть до театру (додам, що всі вони, як і я, охарактеризували б сцени, які я щойно навів або їм подібні, як *нестерпні*). Зараз усілякі панічні особистості намагаються створити екстремальну форму театру. Незважаючи на величезні відмінності між нашими спробами, ми намагаємося зробити з театру свято, жорстко організовану церемонію. Трагедія і гІньйоль, поезія і вульгарність, комедія і мелодрама, любов і еротика, гепенінг і теорія ансамблів, поганий смак і естетична вишуканість, святотатство і сакральність, умертвіння і захоплення життям, брудне і піднесене, — усе природно входить у це свято, в цю *панічну* церемонію. Я мрію про театр, де гумор і поезія, паніка і любов утворювали б єдине ціле <…> Але щоб досягти цього, спектакль повинен ініціюватися чіткою театральною ідеєю або ж, якщо мова йде про п'єсу, її композиція має віддзеркалювати хаос і плутанину життя. У наші дні це — єдиний шанс, а сучасна математика дає змогу майстерно сконструювати найтоншу, найскладнішу п'єсу. Так само абсолютно необхідно щоб під покривом видимого безладу постановка являла зразок точності. Театр, який ми намагаємося створити зараз, не належить ні до модерну, ні до авангарду, це не новий театр, не театр абсурду, — він просто прагне стати кращим з усіх і безмежно вільним. Театр в усій своїй пишноті — це найдорожче дзеркало образів, яке може запропонувати нам сьогоднішнє мистецтво».

ТЕАТР ПАНТОМІМИ (від грец. *pantomimes, pantomimes* — відтворення удаванням — той, хто імітує усе; фр. *pantomime*; англ. *pantomime*; нім. *Pantomime*; ісп. *pantomima*; у французькій мові до середини XVIII ст. слово *пантомім* вживалося у значенні *актор*) — різновид театру, до репертуару якого входять мініатюри або мімодрами — самостійні пантомімічні вистави (без тексту або з мінімальним текстом), вирішені засобами пластики; театр, який, використовуючи пластичну виразність людського тіла, розповідає сценічну історію за допомогою жестів і міміки. Виражаючи внутрішні імпульси, пантоміма тяжіє до символіки, імпровізації, імітації руху, гри з уявними предметами тощо.

Уперше пантоміма (мім) з'явилася в давньогрецькому театрі (греки називали пантоміму *італійським танцем*); це були побутові сценки, що виконувалися без масок — і не лише чоловіками, а й жінками. Перший відомий опис пантоміми — вистави, де представлено одруження Діоніса і Аріадни, належить Ксенофонтові («Бенкет», 420 р. до н. е.). Відомо також, що виконавці пантомім супроводжували грецьких царів під час походів.

За правління імператора Августа пантоміму було запозичено й римлянами (у мімах танцівник у масці грав мовчки, а слова виспівував хор; тему обирали міфологічну, і для кожної вистави писали спеціальне лібрето). Згодом у давньоримському театрі розширилося використання терміна: пантомімами почали називати будь-які мімічні сцени (серед яких і сюжетні гладіаторські бої, що являли собою обстановочну феєрію на міфологічний сюжет, і смерть героя, якою п'єса закінчувалася, розігрувалася у великих стражданнях: виряджений актор катувався: спалювався, розпинався, шматувався звірами відразу на сцені; отже, смерть стала предметом видовища, а її жертва — актором).

Один зі зразків жанру — пантоміма «Орфей» — виконувалася у такий спосіб: засуджений до страти виконував роль Орфея, а у фіналі виходив на сцену ведмідь і роздирав Орфея на шматки.

Навіть коли 55 р. до н. е. полководець Гней Помпей побудував у Римі перший *постійний театр* із каменю на сорок тисяч місць, на честь відкриття цього *культурного осередку* було показано трагедію «Клітемнестра» (із шістьма сотнями мулів) і битву венаторів (воїнів-мисливців) із левами й слонами, після чого на сцену вийшли засуджені до смерті злочинці.

Мистецтво виконавців пантоміми дуже високо цінувалося у Римі; пантомімісти купували в Римі будинки, на їхню честь споруджували статуї й пам'ятники, їх нагороджували почесним громадянством тощо.

Наступний етап розвитку пантоміми пов'язаний із цензурними обмеженнями й заборонами театру в Англії (1642 р. парламент заборонив будь-які вистави, рекомендуючи замість видовищ молитву; та, оскільки чіткої формули *театрального мистецтва* ще не існувало, заборона поширилася лише на розмовний театр, давши, таким чином, поштовх для розвитку інших видів театру — театру ляльок, пантоміми тощо; так само завдяки заборонним декретам в Англії поширилася мода на таємні вистави за межами міста — ці спектаклі виконувалися на відстані трьох-чотирьох миль від міської брами, подеколи в маєтках знаті, а на Різдво і під час Ворфоломіївського ярмарку актори, давши хабара комендантові охорони, отримували дозвіл виконувати вистави упродовж кількох днів у театрі).

Першу англійську постановочну пантоміму було здійснено 1702 р. — це була пантоміма «Трактирні шахраї» у театрі «Drury Lane». Пантоміми складалися з двох частин — *серйозної* (міфологічної) і *протилежної* (блазенади), або, за іншою термінологією, з *маски* й *антимаски*.

У 1720-х рр. актор Томас Девіс у «Театральній суміші» розповів про особливості цього виду театру: щоб підвищити популярність свого театру, Джон Річ створив особливий рід небачених досі в Англії видовищ, які він назвав пантомімою. Вони складалися з двох частин — серйозної й комічної. За допомогою красивих декорацій і нарядних костюмів, великої кількості танців, належної музики та інших прикрас він відтворював історію з «Метаморфоз» Овідія або якусь іншу фантастичну розповідь. Між частинами цього видовища він впровадив комічні сцени, що складалися із арлекінад (любовних епізодів Коломбіни й Арлекіна з різноманітними пригодами й трюками, як несподівані перетворення палаців і храмів на дерев'яні хатинки, перетворення чоловіків і жінок на стільці, дерев — на будинки, колонад — на тюльпани та ін.). З усіх пантомім, що їх виставив Річ, не знайшлося жодної, яка б не сподобалася публіці.

В анонімному описі пантоміми глядача цієї доби сказано також, що створені Річем ефекти просто не піддаються описові. Диявол на палаючому коні пролітає над сценою, стіл піднімається вгору, у повітрі з'являються вуха віслюка, гендляр відрубає ногу докторові, на сцені з'являються жіночі ноги, одна з яких танцює, дияволи розривають доктора на шматки, на сцені з'являються усі боги та богині, після чого виконується апофеоз Діани.

Подібну винахідливість і здатність пристосовуватися до мінливого законодавства виявили в боротьбі з абсолютистською бюрократією французькі ярмаркові театри. Коли театр «Comédie Francaise», отримавши від короля монопольне право на влаштування вистав, розгорнув боротьбу проти ярмаркових театрів, внаслідок чого 1707 р. цим театрам було заборонено використовувати діалог, організатори ярмаркових вистав створили новий жанр: *пантомімічні п'єси-монологи*.

З 1786 р. в Парижі поширився ще один різновид пантоміми — *обстановочні пантоміми*, які виконувалася в Театрі комічної двозначності, Театрі комічного відпочинку, дитячими трупами пантоміми та ін.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. пантоміма набуває поширення на арені цирків Астлея (Лондон) і Франконі (Париж), де виставлялися постановочні, батальні, романтичні пантоміми, в яких головна увага приділялася кінним сценам і феєричним ефектам). У період утвердження диктатури Наполеона I в цирку Франконі демонструвалися романтичні пантоміми, що звеличували сильну особистість («Смерть капітана Кука», «Фра-дияволо», «Мазепа», «Перемога Вілара», «Конде, або Перемога при Рокруа»).

З кінця XIX ст. виставляються *дитячі пантоміми* (1873 р. в цирку Е. Ренца в Берліні, 1875 р. в цирку Г. Чинізеллі в Петербурзі йшла *пантоміма-балет* «Попелюшка», в якій усі ролі виконували діти; 1882 р. там само показувалася пантоміма «Тисяча й одна ніч»).

З 1870-х рр. починає влаштовувати *обстановочні пантоміми* Вільям Коді на прізвисько Буфало Білл; цей ковбой, улюбленою зброєю якого була гвинтівка

«Спрінгфілд-50», влаштував шоу «Видовища Дикого Заходу», з якими впродовж тридцяти п'яти років гастролював світом (з 1883 р. він створив цирк «Дикий Захід», де показувалися видовища про перших колоністів — *родео*).

1886 р. в Парижі було показано першу *водяну пантоміму* — феєричну циркову виставу у манежі з водою.

У XX ст. постає форма драматичної пантоміми (її використовують у своїй творчості режисери К. Марджанішвілі, М. Євреїнов, Вс. Мейєрхольд, О. Таїров), у радянський час у цирку розвивається *агітаційна пантоміма*.

Пантоміма, так само як і інші різновиди театру, має різні жанри й види: трагедія, драма, побутова новела, памфлет, фейлетон, казка, міф, поема, ліричний вірш тощо; вона може мати форму естрадної мініатюри, що виконується одним актором, і багатоактною виставою із розгорнутим сюжетом і великою кількістю акторів.

На українській етнічній території елементи пантоміми використовувалися в шкільному театрі, а у XIX ст. термін *пантоміма* наповнився новим значенням: так, в останній дії п'єси Юрія Федьковича «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» кілька разів зустрічається ремарка *пантоміма*, що, судячи зі змісту, означає коротку мімічну сцену.

Велику увагу пантомімі приділяв Лесь Курбас, який у березні 1919 р., виступаючи перед колективом «Молодого театру» і оголошуючи репертуар театру на осінній та зимовий сезон 1919–1920 рр., назвав також «Пантоміми» (експеримент), і «Театр тіней» (експеримент). 1922 р. Курбас здійснив постановку пантоміми «Жовтень» (1922); це, за словами Й. Гірняка, «була інсценізація "повалення царської імперії"». ► ТЕАТР НА ВОДІ, ТЕАТР МАСОК ІТАЛІЙСЬКИЙ, ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ

ТЕАТР ПАРАТЕАТР (від грец. *para* — біля, поряд; те, що відхиляється від норми, порушення; досл. біля театру) — театральна поведінка, що не вписується в загальноприйняті форми театру (обряд, церемоніал тощо); видовища, в яких можна вирізнити елементи театральності, спрямовані, однак, не на вирішення естетичних завдань; публічна діяльність, що запозичує засоби виразності в театру, однак не має на меті отримання естетичної насолоди глядачем. Загалом складні слова, що починаються з *пара…*, мають негативне значення, адже підкреслюють елемент підробки, штучності (паразит, паранаука та ін.; у медицині назви низки захворювань починається з *пара*). Однак у мистецтві ці терміни свідчать радше про динаміку уявлень, про подвійне ставлення до описуваного явища: з одного боку, ніби театр, а з іншого — зовсім не театр. Нечіткість терміна надає явищам, стосовно яких він уживається, забарвлення неповноти і невідповідності «достеменному» театрові, однак свідчить, що саме явище тим часом дрейфує у нашій свідомості у бік достеменності. Найчастіше термін уживається стосовно релігійних і соціальних обрядів, нерозвинених форм релігійного театру тощо. ► ТЕАТР ВЛАДИ, ТЕАТР ОБРЯДІВ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ, ТЕАТР УБОГИЙ

ТЕАТР ПАРКОВИЙ, ТЕАТР ЛІТНІЙ, ТЕАТР САДОВИЙ (англ. *garden theatre*) — відкритий літній парковий театр просто неба, характерний для придворного театру XVII–XVIII ст., у якому розрізнялися: *театр провізоричний* (тимчасові майданчики у парках і на міських майданах, зведені з нагоди свята); *театр постійний* (у парках, на кшталт античних театрів); *театр зелений* (будувався з рослин, де куліси вмонтовувалися у зелені насадження). Наприкінці XVIII ст. з'являється інтимніший різновид театру просто неба — під парковими деревами, над струмками тощо.

Серед найвідоміших постановок паркового театру — спектаклі, що їх здійснив Мольєр у замку Во-ле-Віконт 1661 року.

Особливу популярність паркові театри здобули в XIX ст.

Так, у Москві найвідомішим парковим театром був театр В. Лентовського «Ермітаж» (відкрився 5 травня 1878 р.). Тут демонструвалися «Пташки півчі», грав струнний оркестр під керівництвом Золотаренка й оркестр із Праги «Слов'янське братство». На спеціальному майданчику при електричному освітленні виконував номер повітряного польоту артист Річард; на відкритій естраді виступали жонглери, коміки-куплетисти, хор, читець на прізвище Пушкін, знаменитий драматичний актор і читець Андрєєв-Бурлак, поет-сатирик Шумахер. Біля озера розташувався із шатрами циганський табір, тут же даючи концерти.

Крім того, у XIX ст. у містах Російської імперії поширився звичай влаштовувати на травневі свята громадські чаювання на лоні природи — у садах, парках тощо. Ці чаювання супроводжували балаганні видовища, каруселі, гойдалки, виступи шарманщиків, хорів та ін.

У Києві 1863 р. створено театр «Шато де Флер» («Парк Квітів»), в Александрівському парку і Купецькому саду розташовувалися перші київські кабаре. З 1 травня і до кінця літа у Царському Саду (нині стадіон «Динамо») грав великий струнний оркестр, а в літньому театрі давали вистави українські трупи. Вечорами сад ставав місцем відпочинку київської аристократії. Вхідний квиток до саду коштував 40 копійок.

Під час революції 1917 року в парку на схилах Дніпра готувалася до постановки містерія «Комунізм завойовує світ», а 1920 року — видовища «До світової комуни» і «Здобуття Бастилії».

У парку «Софіївка» Лесь Курбас здійснив постановку «Свободи» М. Потешера.

Полюбляли паркові видовища й фашистські ватажки: Герман Герінг влаштовував грандіозні *нордичні свята* (авіаційні шоу й античні сатурналії у стилі Петронія; фінські вершники в хутряних шапках і зі списами в руках охороняли ворота маєтку, в озерах плавали човни вікінгів, у парках розігрувалися поєдинки середньовічних рицарів; демонстрація цих атракціонів засліплювала навіть іноземних послів, які запевняли уряди своїх країн, що війни з Німечиною ніколи не буде.

Містерійне видовище «Ваговоз BL-18» на замовлення Бенітто Муссоліні у флорентійському парку створив і кінорежисер Александро Блазетті. Це була історія

ваговоза, який вірою і правдою *служив народові* упродовж трьох актів: у першому — підвозив набої італійським солдатам, що воювали на австрійському фронті, у другому — підвозив загін чорносорочечників, а в третьому, який змальовував процвітання Італії, він уже не діяв — іржавий літній герой відслужив свій вік і тепер його ховали сентиментально, із почестями. Спектакль був відповіддю режисера на заклик Муссоліні створити *театр для мас*, який міг би об'єднати двадцять тисяч глядачів і в якому б розігрувалися помпезні *патріотичні п'єси* із життя Савонароли, Макіавеллі, родин Медичі і Борджіа, Данте і Петрарки. ► ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ПЕРЕДМІСТЬ

ТЕАТР ПАТЕНТНИЙ (англ. *Patent theatre*) — в Англії другої половини XVI — XVII ст. — театри, що мали королівські патенти на показ вистав. Карл II вручив такі патенти Томасу Кіллігру і серові Вільяму Давенанту, надавши їм виключне право керувати театрами і ставити п'єси. Найвідомішими *патентними* театрами в Англії були «Drury Lane» (з 1663 р.) і «Covent Garden» (з 1732 р.), а також театр «Haymarket» (патент з 1766 р. і лише на літні місяці). Подібні театри існували й у Франції: 1669 р. П'єр Перрен отримав від Людовика XIV патент на відкриття «Королівської академії музики» — першого оперного театру; патент давав Перренові монопольне право публічного виконання опер; це означало, що будь-хто інший, поставивши виставу, мав сплатити штраф у розмірі десяти тисяч ліврів; 1672 р. Людовик передав патент Жанові-Батистові Люллі. *Патентну монополію* було відмінено у Франції 1789 року, а у Великобританії — 1843 року. ► ТЕАТР ЗАКОННИЙ, ТЕАТР ЛЕГІТИМНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ (рос. *театр переживания*) — термін К. Станіславського — театр, у якому увагу зосереджено на достеменному переживанні виконавця. Вс. Мейєрхольд ототожнював манеру гри в *театрі переживання* з *грою нутром*, він писав: «*нутро, переживання*, будучи по суті, одним і тим самим, відрізняються лише у методах, якими вони досягаються: перше за допомогою наркозу, друге — гіпнозу» (доповідь «Актор майбутнього і біомеханіка» від 12.06.1922). Лесь Курбас у лекції «Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності» наголошував на тому, що «театр переживання — це завжди *театр аматорський*». ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ПЕРЕНОСНИЙ (лат. *theatrum portatile*) — переносні театри ляльок (*вертеп, шопка*) і механічні театри (*райок, панорама*). ► ТЕАТР ПОРТАТИВНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕСУВНИЙ (пол. *teatr objazdowy*; англ. *booth theatre, portable theatre*) — театр, який, не маючи постійного приміщення, демонструє вистави у різних населених пунктах. Пересувними споконвіку була більшість народних театрів. Як особлива форма професіонального видовищного підприємства пересувні театри створюються у XIX ст. в багатьох країнах Європи й Америці.

У Росії широкою популярністю користувався Пересувний театр Гайдебурова (Перший пересувний драматичний театр). У Радянському Союзі пересувні театри

обслуговували міста, районні центри, що не мали своїх стаціонарних театрів, робітничі селища, колгоспи і радгоспи (*колгоспно-радгоспні театри*).

До типу пересувного театру належить також більшість робітничих театрів у західних країнах. Приміром, у роки Іспанської революції такі театри з'явилися в Іспанії. Одним з найяскравіших серед них був театр «Ла Баррака» (1931–1939) Федеріко Гарсіа Лорки.

В Україні в XIX ст. більшість театрів працювала у пересувному режимі — це були мандрівні трупи, позбавлені можливості працювати стаціонарно.

Значна кількість пересувних труп працювала в Україні на початку 1920-х рр.

18 листопада 1920 р. Театральний відділ Наркомосу присвоїв українській трупі під керівництвом Леся Курбаса назву «Державна пересувна показова трупа». ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР СТАЦІОНАРНИЙ

ТЕАТР ПЕРЕТВОРЕНЬ (рос. *театр превращений*) ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР МЕТАМОРФОЗ, ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕАТР ПІДПІЛЛЯ (англ. *underground*, пол. *teatr podziemny*) — термін, який залежно від історичного контексту має різні значення. Так, у Польщі *підпільними* називаються театри, діяльність яких здійснювалася всупереч заборонам у XIX ст. і під час Другої світової війни; це поняття охоплює такі види театру, як *театр у вигнанні (teatr na zeslaniu)*, *таборові театри* (*teatry obozowe*), *театри в'язнів* (*teatry jenieckie*), що діяли в умовах різних окупаційних режимів. У США 1960-х — здебільшого у Нью-Йорку і Сан-Франциско — підпільним (англ. *underground theatre* від *under-ground* — підпілля) — називається альтернативний театр, пов'язаний з ідеологією *хіппі*; основні елементи вистав підпільного театру — нудизм, обсценні гасла, спрямовані проти американського способу життя, голівудської продукції тощо. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР В'ЯЗНІВ, ТЕАТР ТАБОРОВИЙ

ТЕАТР ПЛАСТИЧНИЙ (пол. *teatr plastyczny*) — театр, який використовує засоби виразності двох мистецтв — сценічного й образотворчого (пластичного). ► ТЕАТР ПАНТОМІМИ, ТЕАТР СМЕРТІ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР-ПЛАТФОРМА (англ. *platform tteatre*) — театр, у якому глядачі сидять навколо сцени-платформу (*platform stage*) з усіх боків або, як у єлизаветинському театрі, з трьох боків. З кінця 1950-х рр. театром-платформою у США називається також спосіб виконання віршів, прози або діалогів з п'єс, який сприймається аудиторією як есперимент у присутності глядача; глядач оточує сцену з усіх боків (інші назви — *interpreters theatre, staged reading, group reading, concert reading, multiple reading, readers theatre*). ► ТЕАТР КОЛО

ТЕАТР ПЛЕЙБЕК (англ. *playback theatre* — театр відтворення) — концепція *психотерапевтичного театру*, що його створив американець Джонатаном Фоксом 1975 р. у річищі ідей *психодрами* Дж. Морено. Робота у плейбек-театрі розгортається таким чином: один з учасників розповідає історію або випадок зі свого життя, обирає акторів для виконання ролей, а потім спостерігає, як цю історію від-

творюють виконавці. Рух плейбек-театрів дістав поширення у багатьох країнах Європи. ► ТЕАТР ВОЙОВНИЧИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ, ТЕАТР ПРИГНОБЛЮВАНИХ, ТЕАТР ПСИХОДРАМИ

ТЕАТР ПЛЕНЕРОВИЙ (пол. *teatr plenerowy*) ► ТЕАТР ЗЕЛЕНИЙ, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР ПАРКОВИЙ, ТЕАТР ПРОСТО НЕБА

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ — модель драми і театру, що постала у другій половині XIX ст. майже одночасно в багатьох країнах Європи і відтоді залишається доволі поширеною. До певної міри побутовий театр можна вважати передвісником натуралістичного театру. Надзвичайної популярності побутовий театр набув у Росії (де його творцем вважається О. Островський), однак уже на початку XX ст. він викликав спротив з боку багатьох театральних діячів. Вс. Мейєрхольд у праці «Російські драматурги (дослід класифікації, з додатком схеми розвитку російської драми)», 1911) відносив до драматургів побутового театру О. Островського, О. Писемського, О. Сухово-Кобиліна, І. Тургенєва, Л. Толстого, А. Чехова та ін.

М. Бонч-Томашевський писав: «Побутовий театр, узагалі нечутливий у питаннях принципів свого існування, — міг не думати про роль глядача. Його головне завдання полягало у тому, щоб якомога сумлінніше виконати усі вказівки автора і якомога прискіпливіше підробити життя».

В Україні цей тип театру постав на хвилі народницького руху і був орієнтований на втілення романтичного або побутового сюжету на тлі поетично відтвореного національного «колориту» — традиційних форм міського чи сільського побуту, звичаїв, обрядів, пісень, танців тощо.

Яків Мамонтов писав: «… український побутовий театр М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого. Початок цієї фази — в 60-х роках XIX ст., кульмінація — в 80-х роках, а занепад її — в кінці XIX та на початку XX ст. На цій фазі український театр характеризується, так би мовити, центротяжною тенденцією, що виникала з дрібнобуржуазної, хуторянсько-міщанської природи його. Центротяжна тенденція це — замкненість в колі національних джерел, так сюжетно-тематичних, як і формальних. Силою чинників економічних та політичних українська національність того часу заховувала свої ознаки (мова, музика й інш.) в сільському побуті. Ось чому центротяжна тенденція нашого побутового театру переплітається з тенденціями селянізаторськими та народницькими. Українське селянізаторство на театрі виявлялося не лише в сільській сюжетиці та етнографічних аксесуарах: воно намагалося бути навіть філософією, як, наприклад, в деяких п’єсах І. Карпенка-Карого. Суть цього хуторянського філософування найяскравіше виявив (ще в 60-х рр.) Куліш, у “Листах хуторянина”: “Нехай вся земля селом стане, аби людям не важко було на світі жити”. Правда, побутовий театр, особливо в п’єсах І. Карпенка-Карого, показував не лише ідилічний бік селянського життя: він часто демонстрував селянські злидні, темряву, експлуатацію тощо. Але це не заважало тому ж самому І. Карпенку-Карому абстрагувати село і примітивну селянську працю в ідеальну соціально-економічну категорію, що протистоїть

чужому, деморалізованому міському життю. Народницька тенденція в побутовому театрі також не підносилася над загальним ідейним рівнем його; це була або українофільська сентиментальність щодо *меншого брата*, або *природний демократизм* від вишиваних сорочок до *хождения в народ*. В обох випадках до народолюбних тенденцій домішувалася національно-історична романтика: Січ-мати, гетьманська булава, козацька воля і т. інш. Як політична тенденція, народництво цілком пасувало до філософічно-моральних настроїв хуторянства, а разом вони створювали той самобутній, національний театр, що дуже захоплював українське міщанство та українофільсько-народницьку інтелігенцію і анахронізмом дожив аж до наших днів. Оскільки ж цей театр для неукраїнців був, опріч усього іншого, ще й *екзотичний*, то він мав успіх і поза межами батьківщини, часом навіть у ворогів українства (як, наприклад, у О. С. Суворіна). Усе це говорить про те, що український побутовий театр ніколи не був народним театром, як його часто називають, бо він ніколи не обслуговував ні робітничих, ні селянських мас. Це був театр, що своєю ідеологією, як і системою мистецьких засобів, належав українофільській, народницькій інтелігенції та українському міщанству, так зв. середнім верствам суспільства. На цих шарах суспільства базувався і його матеріяльний добробут (його каса). Опріч вищеназваних драматургів, український театр цієї доби висунув ціле сузір'я блискучих акторів на чолі з М. Заньковецькою. У мистецькому розумінні цей театр не був однотиповий: в ньому досить виразно виформилися дві одмінних, подекуди навіть протилежних, мистецьких системи: романтично-побутова та натуралістично-побутова. Якби в методологічних настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як *театральна система*, то на сьогодні ми мали б, опріч історичних дат та індексу блискучих імен побутового театру, ще й наукову фіксацію типових для нього систем мистецьких засобів. На жаль, цього нема».

Попри зміну соціальних і політичних обставин концепція Я. Мамонтова не втратила актуальності й сьогодні. Так, Ростислав Пилипчук пише: «Яків Мамонтов, як відомо ж, поділяв український побутовий театр на романтично-побутовий і реалістично-побутовий. У повоєнні роки наше театрознавство відмовилося від цього визначення, яке й справді звужувало, обмежувало український театральний процес XIX — початку XX ст., що був неоднозначним. Для романтично-побутового театру характерною вважалася не життєподібність, а яскрава театральність, що оздоблювалась елементами українського побуту. Ця система була розрахована, — казав Мамонтов, — на безпосереднє емоціональне захоплення, на *естетичне* сприймання не тільки етнографічних, романтичних красот, а й людського горя, соціальної несправедливості. Хоч ця система лишилася живучою надовго (і досі живе стихія українського романтично-побутового театру), реалістично-побутовий театр прийшов на зміну романтичному у 90-х роках XIX століття і став утверджуватись поруч з ним. Ці дві системи з наростаючою

тенденцією другої уживались навіть у творах одного драматурга, як от І. Карпенка-Карого. М. Старицький і М. Кропивницький у більшості своїх драматичних творів належать романтично-побутовому театрові. До другої ж системи, реалістично-побутової, — каже Я. Мамонтов, — пристали ще І. Франко, Б. Грінченко, Л. Яновська, а згодом і молодші — В. Винниченко, С. Черкасенко, Г. Хоткевич, Л. Старицька-Черняхівська тощо, хоча й у них з'являються деякі новітні прикмети». ► ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ПОБУТОВО-НАРОДНИЦЬКИЙ — термін П. Руліна для визначення українського *етнографічно-побутового* і *романтично-побутового театру*. Утім, Рулін висловлював сумнів у точності цієї формули, вважаючи, що слід «перевірити давні думки про *побутовість* цього театру, його *народність*, *народництво* <…> розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх *горілчаних гопакедій*». ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ТЕАТР ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ПОВІТРЯНИЙ ► ТЕАТР КРІПАЦЬКИЙ

ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ (фр. *théâtre politique*; англ. *political theatre*, нім. *das Polititsches Theater*, ісп. *teatro politico*) — театр, який прагне або принаймні імітує прагнення вільно обговорювати у своїх виставах політичні проблеми (тобто проблеми влади), однак у боротьбі політичних сил за владу стає на бік якоїсь партії.

Як пише Ж. Баландьє, «термін *політичне* містить багато значень (деякі з них навіяні англійською мовою, що розрізняє *polity, policy і politics*)», а відтак і стосується «a) способів організації урядування людськими суспільствами; b) типів дії, які сприяють керуванню суспільними справами; c) стратегій, що випливають зі змагань між індивідами та групами». Загальником у цих підходах є проблема влади, дію якої можна вважати політичною, «коли вона більш менш прямо пов'язана з формулюванням і виконанням примусових рішень стосовно даної суспільної системи».

Саме ж політичне буття Жорж Баландьє описує як *виставу*, що маніфестує соціальну систему засобами вираження, властивими безписемному суспільству (символічні способи поведінки, особливі танці й промови).

Оскільки ж «усякі політичні утворення — це утворення, пов'язані з насильством», то й політичний театр — це видовища, які пропагують певні форми насильства і сприяють їх легалізації.

У вузькому розумінні, вважає Патріс Паві, термін охоплює *агітпроп, народний театр, масовий театр, епічний театр, театр політтерапії* Боаля та ін. Це пояснення не видається, однак, достатньо коректним, адже всі перелічені типи театрів — *масовий, народний* та інші — також мають свої широкі й вузькі значення.

Саме словосполучення «політичний театр» увійшло в обіг завдяки Ервінові Піскаторові, який 1929 р. видрукував у Берліні однойменну книгу («Das politische Theater») і таким чином закріпив цей термін за створеним ним різновидом політичного театру. «В усі часи театри були політичними, починаючи з античних, і закінчуючи буржуазним і пролетарським…», — писав Піскатор у своїй книзі.

Звісно, це твердження перебільшене, адже насправді не завжди і не всі театри були політичними, але інколи політична ангажованість і справді домінувала у театрі настільки, що витісняла інші його функції.

Так, Патріс Паві справедливо зауважує: «Якщо розглядати слово *політика* етимологічно, то можна вважати, що кожен театр є неминуче політичним, бо його протагоністи вписуються в певне конкретне місце або певну соціальну групу». Ерік Бентлі, якого, мабуть, важко звинуватити у тенденційності, зауважив якось: «… люди, які на повний голос оголошують себе ворогами пропаганди у мистецтві, при перевірці майже завжди виявляються ворогами лише пропаганди *з іншого боку*, адже вони вважають, що пропаганда *з нашого боку* — це не пропаганда, а сама Істина в усій її чистоті, коли вона виходить з вуст Господа Бога… Саме тому мені й хочеться нагадати, що усім нам до душі пропаганда (якщо вона красномовна), коли ми згодні з нею, і, навпаки, нікому з нас не до вподоби пропаганда, коли вона пропагує ненависну нам справу».

Політичну пропаганду здійснювали театри всіх часів: театр Есхіла й Аристофана; автори перших літургійних драм («Дійство про Антихриста» 1160 р. прославляло Фридріха Барбароссу); фастнахтшпілі (у Данцигу під час карнавалу 1522 року учнем Дюрера Міхаелем Шварцем було здійснено постановку, в якій Папа й імператор оголосили Лютера поза законом, на що Лютер, скинувши чернечу рясу, приєднувався до юрби, після чого його забирав із собою чорт; за кілька років по тому кенігсберзькі бюргери висміювали у своєму фастнахтшпілі Папу Римського та його кардиналів і оспівували Лютера; 1531 року бернські бюргери підготували спрямований проти папства фастнахтшпіль Ганса Рюте, в якому проголошувався кінець «ідолопоклонства», — як перед поганством, так і перед Папою; вистави давалися вже не в трактирах або приватних будинках, а просто неба).

Політична спрямованість театру закріпилася навіть у деяких назвах єзуїтського театру («Drama Theologico-Politicum», «Theatrum politicum…» та ін.), не кажучи вже про пізніші, світські моделі театру. Про це писала, зокрема, Людмила Волкова, яка вважає, що «найдавнішим жанровим різновидом політичної комедії була *староаттицька комедія* <…> з напівпубліцистичними авторськими відвертими або алюзійними нападами на конкретних осіб і суспільні явища». До зразків жанру Л. Волкова відносить, крім творів Аристофана, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Весілля Фігаро» П. О. Бомарше, «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Вкрадений лист» Й.-Л. Караджале, «Пані міністерша» Б. Нушича, «Містерія-буфф», «Клоп» і «Баня» В. Маяковського, «Кар'єра Артуро Уї», «Швейк у другій світовій війні» Б. Брехта, «Вій» і «Запорожець за Дунаєм» Остапа Вишні, «Тартюф-59» Н. Хікмета та ін.

Станіславський, згадуючи у книзі «Моє життя у мистецтві» про виставу «Доктор Штокман», зазначав: «Це був політичний спектакль».

Так само й в українському шкільному театрі, який часто сприймається лише крізь призму релігійного оздоблення і виконання дидактичних завдань, Іван

Франко вирізняв політичну драму «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная єму над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа».

Цієї ж думки дотримувався й Дмитро Антонович, який писав: «Позаяк політично-громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування, — з одного боку, агресивна єзуїтська акція в напрямі до полонізації, з другого боку, українсько-православна акція оборонна, — то це відразу виявилося і на самому змістові драмованих творів. Появилися самостійні політичні п'єси, чи діалоги, що власне були політичними дискусіями або памфлетами, виложеними в діалогічній формі». Цієї ж думки дотримувалися й пізніші дослідники.

Бертольт Брехт, розширюючи поняття *політичний театр*, у праці «Політична теорія очуження» писав, що «театр Ібсена, Антуана, Брама, Гауптмана сприймався, безумовно, як театр політичний».

Визнаючи політичний театр як самостійну театральну систему, різні автори на свій лад трактували межі *політичності*. Так, дослідниця ярмаркового театру Т. Карська писала: «Французька театральна критика абсолютно необґрунтовано вважає політичними п'єсами лише ті, які стосуються проблем королівської влади, дій парламенту, виборів, тобто питань політики у вузькому значенні слова. Але часто стається так, що п'єси, написані на теми політичного характеру (якими вони уявляються вказаним вище критикам), фактично мають набагато менш політичне значення, ніж п'єси, написані на теми, що не входять у поняття *політичних,* як комедії звичаїв і характерів (блискучий приклад — мольєрівський "Тартюф")».

Інша авторка, Н. Висоцька, намагаючись диференціювати нетотожні, з її точки зору, терміни — *політичний театр* і *політична драма*, посилається на думку М. Друзіної, що відносила до особливостей політичної драми «експресивність, плакатність, сатиричний гротеск», які й притаманні, на думку дослідниці, політичному театрові.

Іншу дефініцію політичної драми запропонував В. Єршов: «… дослідження людського характеру в екстремальній політичній ситуації і через дослідження цього характеру вивчення самої екстремальної ситуації». Як справедливо зауважує Н. Висоцька, це визначення втрачає валідність, коли йдеться про *політичний спектакль піскаторівського типу*. Тому, робить вона обґрунтований висновок, політичний театр — це «видовищна форма, яка користується всіма доступними їй видами мистецтва, в тому числі, і текстом п'єси, для досягнення насамперед політичних та дидактичних цілей». Саме остання частина цього визначення — функціональна (*політичні цілі*) — і є найпринциповішою, тим більше, що «все є політичне, — казав Лесь Курбас, — не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само…»

Цей вислів перегукується з думкою Брехта про «жахливі часи, коли розмова про дерева стає злочином, адже замовчує величезні злочини».

Однак таке розуміння політичного мистецтва унеможливлює утворення поняття *аполітичного* мистецтва, отже, не видається достатньо коректним. У цьому сенсі точнішою видається думка Якова Мамонтова, який писав: «Політичний театр дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі».

Наведені висловлювання демонструють різні ракурси сприйняття політичного мистецтва. Перший ракурс — *все є політичне* — демонструє *дискурс політичного*, коли будь-який твір мистецтва інтерпретується з позицій *класової доцільності* — і не лише з точки зору запопадливого цензора, а й глядача. Інший ракурс — опирається на домінуючий у творі мистецтва складник — у даному разі політичний.

1929 р., коли видрукувано його маніфест, Піскаторові виповнилося тридцять п'ять років і він уже мав чималу театральну практику: 1914 р. був практикантом у Мюнхенському придворному театрі, слухав лекції з історії, філософії і германістики в університеті; 1919 р. вступив до лав комуністичної партії Німеччини і створив послідовно кілька театрів — «Трибунал» (1919), «Пролетарський театр» (1920–1921, вистави театру показувалися у приміщеннях для робітничих зборів напівлегально) та ін.; за завданням комуністичної партії він написав і поставив політичні огляди «Ревю Ротер Руммель» (1924) і «Незважаючи ні на що» (1925); у 1924–1927 рр. працював режисером театру «Фольксбюне» у Берліні; 1927 р. відкрив у Берліні перший Театр Піскатора, який проіснував, однак, недовго; 1929 р., у період написання книги, Піскатор виставив на сцені п'єсу В. Мерінга «Берлінський купець».

Йдучи у річищі пошуків *авангардового театру*, Піскатор прагнув скандалізації публіки і використовував для цього різноманітні засоби. Ставлячи *політику* вище за *естетику*, він широко застосовував у своїх виставах кіно- і фотопроекцію (проекція на екран документів, таблиць, гасел, фотомонтажів або навіть спеціально створених ігрових фільмів, які супроводжували вистави); програмки і *календарі* до вистав з розгорнутими коментарями, що актуалізували політичний зміст спектаклів і допомагали глядачеві зрозуміти задум режисера; монтаж епізодів, сценарії, малі форми драматургії і сценічної форми, побудовані з низки коротких епізодів.

Він деіндивідуалізував акторську особистість і посилював колективний характер творчості; встановлював новий тип зв'язку з глядачем (відмова від *перевтілення*, *четвертої стіни* тощо); орієнтував виконавців на *імпровізаційність*; примушував акторів безпосередньо звертатися до глядачів і провокувати їх до дискусій; використовував образи-маски, сюжетні архетипи, різноманітні форми гротеску, що загалом притаманно протестним формам політичного мистецтва; здійснював вистави у приміщеннях спеціально не призначених для театру (гараж, аудиторія, ангар тощо); розгортав дію одночасно на кількох майданчиках, використовував рухомі доріжки і сегментну сцену; і в цілому переорієнтував свій

театр із завдань *артистичних* на *документальність, політичну актуальність* і *доцільність*.

Створюючи цілком *мультимедійний інтерактивний театр*, він спирався на доволі агресивну дидактику і перетворював сцену на трибуну для обговорення політичних проблем, доки логічно не дійшов до жанру *епічної лекції* («Війна і мир» Л. Толстого, 1936, США; П'єр Безухов виступав у ролі оповідача і лектора, який пересував по сцені величезних іграшкових солдатиків). «Його ідеалом, — писав Дж. Стайн, — був *розповідний театр*, який би нагадував китайську *усну книгу*». Усі ці особливості значною мірою пояснюються орієнтацією політичного театру на різноманітні форми масової непокори (демонстрації протесту тощо) як прообразу театральної вистави, на відміну від провладного агітпроптеатру, орієнтованого на формування позитивного образу влади в суспільній свідомості.

Услід за Піскатором творили політичний театр Еміль Буріан (театр «Divadlo-34», в якому він ставив також традиційні релігійні містерії про Ірода і трьох королів, про святу Доротею та ін.), Ервін Шульгоф (чеський композитор, піаніст, автор балету-містерії «Огелала», 1925, і містерійної кантати «Комуністичний маніфест», 1932) та інші режисери ХХ ст.

Виявляючи неабияку винахідливість у пошуку нових засобів виразності і використання технічних винаходів, у сенсі функціональному режисери політичного театру не були, однак, винахідниками; вони лише загострили й оголили дидактично-спонукальні принципи, які в театральній практиці були відомі ще з античності.

В Україні одним з перших почав здійснювати політизацію театру Лесь Курбас. Оголошуючи *все політичним*, у театральній практиці він, однак, диференціював *політичне* й *аполітичнне*. Так, виступаючи 1 січня 1932 р. на V з'їзді профспілок Робмис, він окреслив шлях театру: «"Березіль" зробив велику помилку, неправильно закцентувавши на якості, але помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував політичний театр» (щоправда, *політичний* радше у сенсі *оспівування* держави, про що писав Сергій Єфремов у Щоденнику від 1 січня 1924 р.: «Читав, виправляючи для "Шляху Освіти", — "Джиммі Гіггінс" — ніби драматичний виріб Курбаса "За Синклером". Не знаю, як у Синклера, але в Курбаса занадто офіціяльного того духу напущено — аж пальці знать… Проте, кажуть, на сцені ніби має успіх»).

Чи не найістотнішу ознаку політичного театру на прикладі театру Курбаса виокремлює Н. Корнієнко, коли пише: «Політичний театр, як жоден інший, апелює до пасіонарності з опорою на естетику у формах романтичних архетипів <…> Таким романтичним архетипом були в політичному театрі Курбаса смисли, закріплені за *вічними* сюжетами (людина і природа, людина і машина; людина, котра страждає як *месія* <…>). Сакралізація деяких елементів простору у політичному театрі Курбаса мала й той сенс (крім іншого), що виводила на ключові позиції потенції нового міфу <…> Театр цей тяжів до сакралізації певних опозицій і мотивів…»

Так само на зв’язок політичного і сакрального звертав увагу і Б. Ростоцький, досліджуючи містерію «Дзяди» Адама Міцкевича і цілком логічно об’єднуючи в єдине ціле суперечливі, здавалося б, частини твору — «обрядове, містерію ночі поминок» і «захоплюючу політичну драму про боротьбу цілого покоління поляків проти пригнічення і неволі».

Таку ж закономірність на іншому прикладі виявив і Григор Лужницький, який писав про виставу «Голгота»: «… Психічно український глядач <…> до постановки такої п’єси, як «Голгота», не був приготовлений. Одначе психічна потреба такої п’єси була у кожного українця, бо кожний пережив Велику П’ятницю державницьких змагань і всі ждали й вірили в Воскресіння».

Подібні спостереження залишив і Юрій Шерех у статті «Колір нестримних палахтінь», в якій писав про «Вертеп» Аркадія Любченка та ін.

Аналогічні приклади *привласнення* сакральних сюжетів з політичною метою або ледь помітних зсувів і підмін наводить і Генрик Юрковський: «…Всі вистави про діяння Ісуса, чи навіть тільки їх фрагменти, мали якраз такі універсальні прикмети. І в результаті народження Дитятка відбувалося вже не в Палестині, а в тій країні, де розігрувалася вистава, — себто згідно з французькими, бельгійськими чи польськими реаліями <…> У християнському світі привласнення Бога стало політичним чинником. Польські лицарі під Грюнвальдом ішли до бою, співаючи “Богородицю”… Німці, як пам’ятаємо, послуговувалися гаслом “Gott mit uns!” (“З нами Бог!”»). Не думаємо, щоб котрийсь із цих народів дістав на це згоду відповідної інстанції. Знаємо, однак, що подібні привласнення — для доброї або злої справи — бували і є повсюдними. Якщо хтось закине мені, що даремно я пускаю в хід важку артилерію, я відповім, що в культурі, як і в театрі, кожен, навіть найменший, елемент є знаком. І звичайно знаком чогось істотного».

Чимало прикладів сакралізації політичного ми можемо знайти в радянському мистецтві. Так, у романі Олеся Гончара «Собор» — це *кохання*, *собор* («храм святої краси») і така сентенція вустами одного з персонажів — «ні голови, ні парторга не було, сам бухгалтер за всіх святих»; у «Третій роті» Володимира Сосюри — «на чекістів, справжніх чекістів, я дивився крізь святий образ Дзержинського. Іменно віра в наші органи безпеки і любов до них керували мною в поемі “ДПУ”».

Всі ці приклади демонструють використання *сакрального* з політичною метою. Адже, як писав Кліфорд Гірц, «на практиці не завжди легко провести межу між релігійними та художніми чи навіть політичними виставами, бо символічні форми, як і соціальні, можуть використовуватися для різних цілей». Можливо, саме через це найулюбленішим прийомом політичного театру стало використання мандрівних та інших *класичних* сюжетів, освячених часом і культурною традицією.

В історії політичного театру умовно можна вирізнити кілька етапів, пов’язаних з особливостями його спрямування (провладного або протестного) і співвідношенням у його виставах політичного й естетичного складника.

Перший етап, латентний, пов'язаний із дискретними виявами політичної тенденційності, що були притаманні театрові ще за часів Есхіла і, судячи з усього, були ініційовані владними колами. Це етап, коли театр існує одночасно в кількох дискурсах — політичному, релігійному, естетичному тощо. У сенсі формотворення вирішального значення тут набуває вплив релігійних відправ: за доби античності — містерій Діоніса, за доби середньовіччя — форм релігійного театру.

Другий етап починається з 1789 р., коли французька сцена чи не вперше в історії оголила пропагандистські завдання, визначені революційною владою і стала передвісницею політичних засобів масової інформації. У результаті остаточної секуляризації мистецтва, посилення соціальних суперечностей і революційних настроїв значну роль у театральному мистецтві почав відігравати політичний складник і небачений ще досі жанр *цирконстансу* (принагідної п'єси й вистави, приуроченої до певної революційної нагоди; зазвичай це були злободенні імпровізації, що пародіювали *велику драматургію* або принаймні містили ремінісценції на її теми; основними різновидами цирконстансу були: агітаційні вистави, наближені за змістом до революційних газет; вистави на теми нової санкюлотської моралі; документальні п'єси — революційні цикли та ін.).

У Німеччині «першою німецькою політично-тенденційною драмою» Ф. Енгельс називав п'єсу Ф. Шиллера «Підступність і кохання».

Подібний тип театру дістав поширення після першої революції і в Російській імперії. Так, відомо, що напередодні виборів до Другої Думи тамбовський губернатор викликав до себе антрепренера театру і поставив вимогу, щоб той наступного дня о другій годині — напередодні виборів — виставив спектакль «Життя за царя». Антрепренер намагався відбитися від цієї вимоги, але губернатор вдався до погроз, що закриє театр, тож антрепренерові нічого іншого не залишалося, як запропонувати замінити «Життя за царя» іншою патріотичною виставою — «Ізмаїл». В Ашхабаді есери закликали своїх виборців на перегляд вистави «За правду», живої картини «Пробудження народу» і дивертисменту. В Архангельській губернії силами самодіяльності було здійснено передвиборчу виставу «Вибори до Установчих зборів». Під час виборів використовувалися й засоби кінематографа (1908 р. Союз російського народу відкрив «Патріотичний кінематографічний театр»).

Ці ж тенденції до політизації мистецтва можна спостерігати й у інших країнах Європи. Так, ще 1912 р., за повідомленням преси, «директорові театру Атене Девалю спала на думку ідея щодня показувати публіці *Газету, що говорить*. Він показує її перед п'єсою… Кілька красивих жінок і молодих людей коментують у дуже дотепних віршах найновіші події. Є всі рубрики великої газети, і кожна рубрика ведеться іншим поетом-хронікером <…> *Газета, що говорить* — це фактично…спрощений… *огляд*, який має сьогодні в Парижі колосальний успіх».

На початку 1920-х рр. у Відні поширилися *келлер-театри*, підвальні театри, що показували політичні огляди на сценах маленьких кав'ярень і кабаре. Неве-

личка кількість глядачів (обов’язково менше як п’ятдесят, звідси й назва одного з театрів — «Театр сорока дев’яти») давала змогу цим театрам уникнути цензури (цензурованими були лише театри, починаючи від п’ятдесяти глядачів).

Третій етап розвитку політичного театру — розпочинається після Першої світової війни, дістаючи найбільше поширення в СРСР і Німеччині. Він характеризується наслідуванням форм і жанрів, притаманних засобам масової інформації (газети, листівки, прокламації), що й визначає його жанрові особливості (*жива газета, огляд* тощо). У Радянському Союзі це був театр переважно провладної орієнтації, що й виявило подвійність його природи: створюючи ілюзію *вільного обговорення* політики, насправді він творив театр псевдодискусійний, стилізуючи демократичний складник і перетворюючи його на складник естетичний.

До найголовніших форм політичного театру в СРСР належали *агітбригади* — професіональні або самодіяльні колективи, програми яких спиралися на злободенні повідомлення, спрямовувалися на поширення *передового досвіду* і критику *окремих недоліків* тощо.

1918 р. в річищі політичного театру постала така його форма, як агітпароплави — спеціально призначені для агітаційно-пропагандистської роботи пересувні культ-освітні установи. Цього ж року в СРСР з’явилися *агітвагони, вагони-театри, агітпотяги* (агітпартпотяги). Зокрема, 18 травня 1919 р. театральна секція Народного комісаріату у військових справах України закінчила будівництво першого *вагона-театру* для гастролей по Україні, а 23 травня вагон-театр виїхав з Києва і розпочав свою пропагандистську кампанію. Наступного ж року були впроваджені й перші замінники середньовічних *педжентів* — *театри на трамваях*, а невдовзі й сотні театралізованих автомобілів і візків. З 1920-го року у прифронтових і фронтових районах Петрограда виступав *вагон-агітцирк*.

Міжвидовим різновидом агітпроптеатру (театру читця і кіно) став на початку 1920-х рр. агітфільм — кіноплакат, який, використовуючи досвід популярної у 1909–1914-х рр. кінодекламації, демонструвався у супроводі читця.

Надзвичайної популярності набувають різноманітні форми агітаційних судів — над політичними діячами (*політсуди*), літературними героями (*літсуди*), над колегами (*суди над товаришем*).

Сукупності усіх цих жанрів, виступаючи 22 листопада 1920 р. перед виставою «Зорі», Мейєрхольд дав визначення *поп-агіт*.

Після Другої світової війни, починаючи з 1947 р. при клубних закладах профспілок і Комітеті у справах культурно-освітніх закладів України працювало майже три з половиною тисячі агіткультбригад, а за десять наступних років їх кількість досягла семи тисяч. Станом на 1 січня 1988 р. в Україні функціонувало майже двадцять тисяч агітбригад, у яких брало участь понад двісті тисяч виконавців.

1923 р. постала й *Синя блуза* — жанр естрадно-театральних видовищ, що народився як інсценізована (жива) газета. Програми «синьоблузників» складалися

з вступних і заключних парадів, ораторій, літературно-художніх монтажів, оглядів, фейлетонів, сценок, інтермедій, частівок, хорових і танцювальних номерів, колективної декламації тощо.

Перший такий колектив створено при Московському інституті журналістики (за словами Сим. Дрейдена, це були «спроби перенести на клубну сцену прийоми *musik-holl'a* і *кафе-шантана*: крайній професіоналізм, ексцентризм, гра з глядачем <…> У Москві *Синя блуза* <…> демонструє свою роботу у 75 пивних і ресторанах Моссельпрому», адже «глядачеві, котрий дивиться на газету між шостою і сьомою пляшкою пива, — інакше підносити політграмоту і не можна»; до цього автор додає такий висновок: «*жива газета — здорове політ.-кабаре*»).

Різновидом агітбригад була також *жива газета*, що використовувала у своєму репертуарі драматичні, хореографічні, вокальні та інші номери, об'єднані спільною темою. Зовнішньо, — радив один з радянських авторів 1925 року, — жива газета мусить будуватися як звичайна газета: передовиця, маленький фейлетон, стаття політичного, професіонального або побутового характеру, огляд, поштова скринька, нарешті оголошення і увесь цей матеріал вимагає лицедійства.

В Україні перший номер *живої газети* показано 24 грудня 1920 р. у приміщенні конотопських залізничних майстерень. А в листопаді 1927 р. в Києві створено спеціальний «Театр-газету» («ТЕГАЗ», керівники — О. Смирнов та О. Іскандер).

Програми видовищ складалися з естрадно-театральних номерів, вступних і заключних парадів, ораторій, літературно-художніх монтажів, оглядів, фейлетонів, інтермедій, частівок, хорових і танцювальних номерів, колективної декламації. Основними формами висвітлення позитивних фактів місцевого життя були похідні від відповідних державних свят «Музей трудової слави», «Календар передовика», «Книга пошани», а також політбесіди, інтерв'ю, телеграми, листи тощо.

Сценарним ходом усієї вистави або її окремих частин виступали в різні часи газетно-публіцистичні жанри (репортаж, інтерв'ю, нарис, фейлетон, хроніка місцевих подій); спортивно-ігрові форми (конкурс, дискотека, лотерея, вікторина, телезмагання); фольклорні форми (свята, обряди, ритуали, звичаї, казки, балаган тощо); театралізовані вистави (балаган, ревю, подорож, екскурсія або рейд).

Створений агітбригадами дискурс призвів до того, що навіть дитячому глядачеві пропонувалися заполітизовані казки, в яких «Іванушка уособлював бідніше селянство, котре піднімається на революційну боротьбу проти царя, куркулів і духовенства», а у фіналі «Казки про Коника-Горбоконика», коли Іван зустрів німецького дурня Ганса, в нього прокидалося почуття класової солідарності, після чого обидва миттєво розумнішали, браталися і співали «Інтернаціонал». У «казці» В. Чорного «Північна ніч» червоний прикордонник зустрічав у степу Чорта й Відьму і починалася боротьба за земне царство. У «Казках Шехерезади» В. Паріаманової бідолашну героїню, на яку чекає кафешантан, рятує радянський робітник — «радянський пролетаріат захищає Шехерезаду від іноземних капіталістів».

І це було цілком послідовним рішенням, адже, починаючи з 1920 р., в СРСР розпочалася боротьба влади проти казки. Головне Управління соціального виховання Народного комісаріату освіти розіслало методичні листи, в яких «рекомендувало» вилучити казку з виховного процесу, а водночас і «виготовити ляльки, котрі усім своїм виглядом нагадували б громадських діячів, вождів пролетаріату, робітників, селян». Цнотливі вихователі зрештою здобули перемогу, і в період 1925–1935 рр. на радянських сценах не було поставлено жодної повноцінної казки, натомість панував агітпропжанр.

Проте чи не найяскравішим прикладом подібного політзамовлення був задум постановки хрестоматійної «Грози» О. Островського Миколою Охлопковим. Виступаючи 26 березня 1955 р. у Ленінградському театральному інституті, режисер звернувся до аудиторії із запитанням: «Що було в місті після смерті Катерини»? і сам відповів: «Усі чесні люди повстали!»

У цей контекст цілком органічно вписалася гучна дискусія про т*еатр масового музичного дійства*, якою відгукнувся на потреби дня український театр: «Перед театром нашої доби, — писав Кость Буревій, — стоїть велетенське завдання — охопити мільйони глядачів. Ми мріємо про справжній народний, про справжній соборний театр, де буде цілий ліс рук, де буде ціле море голів. В порожній театральній залі нам скучно. Найбільше свято ми відчуваємо там, де збирається велика маса. Отже, наші нові театри — для маси. Нові театри будуємо для того масового робітничого і селянського глядача, що йде до театру як на велике народне свято <…> Після цього стане зрозумілим, що театр масового музичного дійства має бути театром народних рухів, театром революції, театром героїки, великого пафосу, масового творчого піднесення. Словом, театр масового музичного дійства — це героїчний театр, що своєю серйозністю перевищує трагедію, відрізняючись від неї тим, що героїка мусить базуватися не на переживаннях окремого *героя*, а на переживаннях маси. Словом, це буде трагедія без трагедійного *героя*, без року, без фатальної віри в неминучість його присуду. Коли хочете, то можете назвати цей новий театральний жанр трагедією без трагедії».

Олександр Корнійчук (спільно з А. Іркутовим) відгукнувся на запит часу сценарієм масового героїчного дійства «Ідуть будьонівці», прем'єру якого, з участю 900 виконавців, показав 18 серпня 1935 р. в Москві, на сцені Зеленого театру, Олексій Дикий. Крім артистів, аматорів і конармійців у видовищі були задіяні піротехніки, звукооформлювачі, кінопрацівники. Спектакль ішов на відкритому майданчику. На дев'яти екранах, розташованих на сцені, демонструвалися документальні кінокадри. У спектаклі було багато пісень, танців, батальних сцен. Сценарій завершувався гучним апофеозом, вигуками «Ура!» і кавалерійським парадом.

Урешті, цілком органічно вписалися в цю систему й спроби *артизації* промов вождів. Так, відомо, що відомий український театрознавець Вс. Чаговець здійснив навіть інсценівку доповіді Сталіна на XVII з'їзді ВКП(б) (1934 р.).

Малі форми політичного театру дістали популярність не лише в СРСР і Німеччині, а й у багатьох країнах Європи — зокрема у Чехословаччині, Англії, Франції, Китаї. Подібне явище у середині 1930-х рр. з'явилося й в США, де розгорнувся рух так званих робітничих театрів, який об'єднав понад триста любительських театральних колективів, однією з форм роботи яких були *живі газети*. У 1930-х рр. таких театрів у США діяло понад 400 (найвідомішими серед них були «Екшн», «Юніон», «Труп»). У цей контекст органічно вписувалися спроби А. Хілла та Дж. Сілвери створити політичний театр на афро-американському матеріалі.

У Німеччині, ще до приходу фашистів до влади, також постав комуністичний агітпроптеатр, який невдовзі було кваліфіковано як *штурмові бригади*, що виставляли не лише малі форми, а й пародійну оперу богів з Брамою, Магометом, Єговою, Шаманом; створювалися театральні організації, що виставляли національно-культурні і релігійні твори (Німецька спілка світських ігрищ, Католицька спілка, фашистський «Сталевий шолом» та ін.).

Поряд з малими і великими формами політичного театру у Німеччині народився і найближчий його родич — *епічний театр* Бертольта Брехта, котрий 1925 р. написав свою першу *соціологічну п'єсу, драму-параболу* про стосунки «поганого колективу» (соціуму) і особистості — «Що той солдат, що цей» і, починаючи з цього періоду, почав формувати основи системи *епічного театру*.

На думку Ежена Йонеска, «театр Брехта — це театр, якому вдається міцно встановити міфи релігії, що перемагає». Насправді це не так, епічний театр демонструє парадоксальний зв'язок з ідеологією і мистецтвом тоталітаризму, адже в театрі Брехта оспіваний може бути хто завгодно, лише не влада, нехай навіть сакралізована. У своїх шедеврах Брехт постійно писав про одне й те саме: про владу гангстерів і гангстерів від влади. Саме тому він і вважав одним із завдань мистецтва «очищення <…> від містичного словесного лушпиння», що визначив Теодор Адорно, який писав у «Теорії естетики», що творча програма Брехта «передбачала стимулювання процесів мислення, а не надання глядачам готових афоризмів».

Четвертий етап розвитку політичного театру — це театр доби визвольних рухів і здобуття незалежності країнами Азії, Африки і Латинської Америки, молодіжних рухів (студентської революції 1968 року, «Ісус-революції») і т. ін. Це протестний театр, актуалізація якого відбулася в результаті демократизації суспільства, загострення класових суперечностей, наявності багатопартійної системи і більш-менш лояльної цензури.

Серед політичних театрів 1960–1980-х рр. вирізняються: в США — «Пересувний театр» Джозефа Паппа, «Бред енд Паппет» Петера Шуманна, «Оупен тіетр» Джозефа Чайкіна; в Італії — «Піколло Театро ді Мілано» Джоржо Стрелера і Паоло Грассі, «Генуезький стабіле» Іво К'єза та Луціо Скуарціна, «Ла Комуна» Даріо Фо; у Франції — «Театр де ля Сіте» Роже Планшона, «Великий Магічний цирк» Жеро-

ма Саварі, «Театр Сонця» Аріадни Мнушкіної; в Англії — театр «Воркшоп» Джоан Літлвуд, окремі вистави Пітера Брука, трупа Пітера Сіммонса; у Німеччині — окремі вистави Петера Цадека, Петера Штайна, Хайнца Хольмана та ін.

Театр Даріо Фо «Нуова сцена» (пізніше «Ла Комуне») орієнтований на тісний зв'язок з революційним робітничим рухом, на демократизацію і розширення соціального складу публіки, на фінансову незалежність від держави і глядача. Об'єктом показу у виставах Даріо Фо виступає сама політична дійсність, а тематика творів пов'язана із боротьбою робітничого класу і всього демократичного фронту. Джерела сюжетів театру Даріо Фо — газетна періодика, стенограми судових засідань, інтерв'ю з політичним діячами, розповіді очевидців, особисті документи (листи, щоденники) тощо. Установка на документальне відображення політичної дійсності вимагає й створення нових способів її передачі: інформативності, оперативності, хронікальності, аналогічних методам газетної періодики. Взаємодія з публікою визначається спрямованістю на формування глядачів-співучасників. «Техніка включення» передбачає різноманітні прийоми «емоціонального шокінгу», що вихоплюють глядача зі стану пасивності. Широко застосовується в театрі Даріо Фо й естетика *бідного театру*.

У Бразилії здобула популярність концепція *газетного театру* Августо Боаля, який пропонує таку систему прийомів і засобів виразності: читання газетних матеріалів та обговорення їх з глядачами; сценічні імпровізації на теми газетних повідомлень; читання-мелодекламації, що підкреслюють або змінюють на протилежний зміст газетних повідомлень; читання і розігрування варіацій на теми газетних повідомлень; ілюстрації газетних повідомлень кадрами кінохроніки; конкретизація прочитаних повідомлень — сценічні ілюстрації, побудовані на натуралістичних прийомах.

Афро-американський політичний театр, спираючись на досвід європейської сцени, використовує *кінохроніку, симультанну дію, газетні вирізки, театр тіней, стоп-кадри, різноманітні звукові й світлові ефекти*.

Політичний театр має чимало спільних рис із сакральними дійствами різних часів — і не лише на формальному, а й на фундаментальному рівні. Передусім це стосується сакралізації політичного, що усвідомлював вже Наполеон, коли писав: «У древніх була ідея долі. У нас, навпаки, мистецтво і релігія повністю розійшлися. Отже, ідею слід шукати в іншій галузі — якщо не в релігії, то в політиці. Так, у сучасній драмі політика має замінити долю».

Незважаючи на декларовану позаестетичність політичного театру, його розвиток небезпідставно пов'язується у XX столітті з іменами не лише Піскатора, а й інших видатних режисерів — Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса, Бертольта Брехта і Бернарда Шоу, Еміля Буріана і Бояна Дановського, творчість яких належить кільком театральним системам одночасно — системам *естетичного* і *політичного* театрів.

Можливо, саме в цій всеохопності слід бачити найвразливіше місце політичного театру, адже вона свідчить про його внутрішню суперечливість, що й зумовлює лише відносну можливість визначити існування двох основних моделей цього театру: *протестної і провладної орієнтації*. Приміром, Дж. Л. Стайн пише про один з найменш політизованих напрямів ХХ ст.: «у своїх політичних цілях дадаїзм прагнув усунути правлячу еліту», тобто найаполітичніший, здавалося б, напрям у мистецтві мав політичну мету; або, як пише Вадим Максимов про Андре Бретона — *батька* іншого аполітичного напряму — сюрреалізму: «очолюваний ним художній напрям завжди тяжів до партійної структури» і тому «у маніфесті "У нічному освітленні, або Сюрреалістичний блеф" (1927) Арто оголосив про смерть сюрреалізму внаслідок вступу його лідерів до лав компартії».

Ще суперечливішою була модель політичного театру Ервіна Піскатора, який ґенетично був пов'язаний саме із дадаїзмом. 1918 р., мріючи про створення *дадаїстичного театру*, Ервін Піскатор, Віланд Херцфельде і Георг Гросс створили у Берліні мистецький гурток. Коли ж Піскатор створив *політичний театр*, то представники єврейської буржуазії хизувалися тим, що *оплачували за ціною діамантів* вистави Піскатора, які завершувалися співом «Інтернаціоналу». Цей факт, як і характеристика тогочасного берлінського глядача Стефаном Цвейгом (*сноби*), дозволяє висловити сумнів щодо політичних інтенцій цього видовища, в якому, не виключено, переважали *суто естетичні* переживання і модні стильові (політика!) віяння. Невипадково на прем'єрних виставах Піскатора збиралася дивна публіка: світські декольтовані дами в супроводі чоловіків у смокінгах і фраках, поруч з якими засмаглі юнаки й дівчата у простому одязі видавалися зайдами.

«Коли упала завіса після сцени у тюрмі, — згадував Піскатор про одну зі своїх вистав, — пролетарська молодь заспівала "Інтернаціонал", який усі ми, стоячи, підтримали. Все це надзвичайно здивувало *світську публіку*, котра, правда, свідомо платила по сто марок за місце у *комуністичному агітаційному театрі*, але не розраховувала, що вечір скінчиться політичною демонстрацією».

Підстави для подиву публіки й справді були, адже *комуністичний агітаційний театр* працював на кошти ділків-меценатів. Коли ж 1927 р. Піскатор нарешті одержав можливість створити власний театр, то й цього разу його фінансував приятель акторки Тіпі Дюр'є.

Сучасники звертали увагу на разючий контраст між публікою в хутрах, коштовностях і фраках, яка заповнювала партер, і робітниками у дешевих костюмах на галереї: ціни на квитки в партері були дуже високими, а на яруси — надзвичайно дешевими.

Сам Піскатор вже не хотів називати свій театр пролетарським, однак на цьому наполягав меценат, який фінансував відкриття сцени і, розуміючись на правилах ринкової гри, використовував «естетичну» принадність популярного на той час політичного дискурсу з притаманними йому пафосом патріотичного скандалу.

Окреслені етапи, а відповідно й типи політичного театру загалом мають атавістичний характер, адже спираються не лише на замовлення, сформульовані «рекламодавцем», а й на найпримітивніші очікування глядача. Суть цих очікувань пов'язана передусім із прагненням структурувати світ у вигляді альтернативних пар — *чужих» і своїх*. Спираючись на отриману таким чином систему протиставлень — двох культур і мистецтв (*буржуазного* і *народного, прогресивного* і *реакційного, реалістичного* й *антиреалістичного, сакрального* і *профанного, авангардового* і *ретроградного, масового* й *елітарного, політичного* і *достеменного, ангажованого* і *вільного*), ми реалізуємо наше підсвідоме, напівінфантильне прагнення зібрати докупи все *приємне й солодке* і протиставити його *гіркому*. Така операція істотно полегшує життя і навіть доволі достовірно імітує осмислення явищ культури, однак не наближає до істини, а навпаки — віддаляє від неї. Віддаляє через існування низки узгоджених і взаємозамінних понять, де кожна ланка є лише двійником попередньої і тому легко замінює іншу: *позитивне* заступає місце *прогресивного, реалістичного, сакрального, передового, прекрасного*…, доки не перетворюється на протиставлення двох зручних для маніпулювання слів, які мають надлишкове значення: *гарне* і *погане*, зміст яких, у свою чергу, визначається лише панівними теоретичними або політичними доктринами, ситуативними чинниками або власними смаковими уподобаннями.

Цьому атавістичному способові описування світу притаманне уявлення про гарну *народну владу, що дбає про народ* і протиставлення її владі *поганій*. Але світ — суперечливий, і вписати його в якусь жорстку систему уявлень можна лише заплющивши очі на те, що видається нам *зайвим* і *випадковим*. Принаймні у другій половині XX століття це вже, здається, стало зрозумілим майже для всіх.

Істотно змінилося й уявлення про сам об'єкт політичного театру — владу та її потенційні можливості стати *народною*, *справедливою* тощо. Відтак і вислів Т. Моммзена («влада — найкраще видовище») вже не сприймається як метафора і в кожній добі дослідники відстежують не боротьбу *гарних* із *поганими*, а лише *сценарії влади*. Сукупність видовищ, які здійснюються за цими сценаріями, утворює майже безмежний Політичний Театр — Великий Театр Влади, ігри якої окреслюються не лише у *головних державних дійствах*, що виставляються на перших сценах держави, а й у театральності доби, спрямованої на творення її, влади, образу. Звідси постає й поняття *шоу-влади* (*show power*), що, створюючи свій власний образ, спирається на систему видовищ, які влаштовуються або принаймні підтримуються нею ж. Саме з цією метою правителі починають створювати для себе унаочнені у видовищах біографії і легенди, тобто все те, що Жорж Баландьє називає *маніпулюванням генеалогіями*. Звідси — культ шляхетних предків та ін.; звідси ж — активний процес творення у публічному і побутовому житті *жанрів поведінки*, її сюжетів і нових життєвих амплуа; звідси ж — традиція *привласнення минулого*.

Особливості п’ятого етапу розвитку політичного театру свідчать, що у XX ст. віру у *гарну* політику і *гарних* політиків, що базується на засадах *альтернативного мислення,* остаточно втрачено. Так само втрачено й віру замовників політичного театру у традиційні засоби виразності. Саме тому найпрогресивніші з них, здавалося б, усупереч логіці, віддають перевагу паратеатрові з притаманним лише йому розмиванням межі між дійсністю й артистичною вигадкою. Саме тому вони дедалі менше довіряють аргументам у своїх агітаційно-пропагандистських заходах і віддають перевагу, на перший погляд здавалося б абсурдним, гепенінгам і атракціонам, які завдяки засобам масової інформації здатні охопити набагато більшу кількість глядачів і справити на них набагато потужніший ефект, ніж театр у звичному форматі.

Такими атракціонами стали свого часу і підпалення Рейхстагу, і трансльований усіма державними каналами заплив Мао Цзе Дуна на річці Янцзи, і вбивство Кірова, і атомний вибух над Хіросімою (призначений радше для демонстрації сили, аніж для вирішення стратегічних завдань).

Театральність, отже, стає не оздобленням, а істотною характеристикою явищ соціального життя, котра об’єднує, здавалося б, різнорідні сфери демонстративної поведінки: усе те, що здійснюється з розрахунку на те, щоб справити враження на спостерігача, а відтак — принаймні у справах політичних — ошукати його. Адже, якщо й справді, за словами Петронія, *увесь світ грає* (*Totus Mundus Histrionem Agit*), то саме в сенсі, визначеному боротьбою за панування, або у значенні, в якому переінакшив цей вислів Геббельс: «Життя — великий мавп’ячий театр. І людина бере участь у ньому як мавпа» (Щоденник, 8.05.1926). ► СЦЕНАРІЙ ВЛАДИ, ТЕАТР ВЛАДИ, ТЕАТР МАСОВИЙ

ТЕАТР ПОПУЛЯРНИЙ (фр. *théâtre populaire*, пол. *teatr popularny*) — театр, який естетично послуговується відомими, легко впізнаваними мистецькими формами, уникаючи складних етичних або політичних проблем. Цей театр апелює до *пересічного*, на відміну від *елітарного*, глядача. У багатьох країнах світу він дістав різні назви: *театр бульварів* — у Франції; *театр Вест-Енду* — у Лондоні; *театр Бродвейський* — у Нью-Йорку. Інколи його зневажливо називають *міщанським, буржуазним, масовим*, протиставляючи театрові *елітарному*. Однак саме цей театр у XX ст. *популяризував* досягнення театру авангардового. Казимеж Браун відносить до популярного театру творчість багатьох видатних світових режисерів — «Картелю чотирьох» (Шарль Дюллен, Жорж Пітоєв, Гастон Баті, Луї Жуве), Тайрона Гатрі, Джона Гілгуда та ін. ► ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР ПОРТАТИВНИЙ (лат. *theatrum portatile*) — у Росії XVII ст. — пристосування для показу лялькових вистав. Адам Олеарій, який у 1630-х рр. спостерігав у Москві виступи скоморохів, залишив такий опис: «Подобные срамные дела уличные скрипачи воспевают всенародно на улицах, другие же комедианты по-

казывают их в своих кукольных представлениях за деньги простонародной молодежи и даже детям, а вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые между прочим тотчас же могут представить какую-нибудь штуку *klucht* (шалость), как называют это голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой своей, таким образом, нечто в роде сцены (*theatrum portatile*), с которою они и ходят по улицам, и показывают на ней из кукол разные представления». ► ТЕАТР СКОМОРОХІВ

ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ (англ. *postdramatic theatre*; пол. *teatr postdramatyczny*) — термін, упроваджений і теоретично обґрунтований Гансом Леманном у його однойменній праці (1999). Сама ідея *постдраматичного мистецтва* зародилася набагато раніше, про що пише сам Леманн, адже Річард Шехнер вживав термін *постдраматична драма* стосовно п'єс Беккета, Жене, Йонеска (1988). Згодом у Г. Леманна термін трансформувався в *постдраматичний театр*, що охоплює форми театру XX ст., які заперечують драматичний театр (тобто театр, у якому виставляють п'єси; театр, до теоретичних засад якого належать *катарсис, мімезис* і *акції* (дії); театр, у якому домінує літературний текст, *dramatis personae* — персонаж — та *ілюзія*; театр *функціонального космосу*, в якому *сцена означає світ*; театр, у якому глядач *підглядає* за стосунками персонажів); драматичний театр закінчується там, де всі ці елементи втрачають роль засадничих регуляторів і стають лише одним із можливих варіантів театрального мистецтва. Попри те, що різноманітні форми постдраматичного театру дістали популярність, а надто у молодого покоління, — пише Леманн, — нам і досі не вистачає концептуального інструментарію, щоб сформулювати принципи його сприйняття.

Драматичний театр спирається на принципи катарсису, домінування літературного тексту та його ілюстрації засобами театру. Уникаючи *епохального* визначення (у сенсі *театр доби постмодерну*), Леманн намагається виявити ознаки нового театру в царині технологій: *дво- і багатозначність; плюралізм; неоднорідність; заперечення мімезису; заперечення інтерпретації; нігілістичні форми* та ін.

Палітра засобів постдраматичного театру демонструє такі ознаки: *паратаксис, одночасність дії, музикалізація (musicalization), візуальна драматургія (visual dramaturgy), фізичність (physicality), домінування ситуації / випадку*…

Тенденції постдраматичного театру Леманн описує у термінах: нефігуральне, абстрактне або конкретне мистецтво; серійність або алеаторика; *депсихологізація (depsychologization)*.

Постдраматичний театр — це театр, який «вичерпав структуру класичної драми» і «здатен *завагітніти* поза драмою». Сам префікс *post*, — пише Леманн, — означає, що артистична практика, вступивши на територію сучасності, все ще продовжує посилатися на минуле (заперечуючи його, оголошуючи війну, намагаючись вивільнитись; адже мистецтво не може розвиватися незалежно від раніших

форм). «Не звільнившись від базових понять поетики драми — *трійці* драми, — вважає Г. Леманн, — ми ніколи не будемо здатні зрозуміти, наскільки все, що ми сприймаємо і відчуваємо в житті, сформовано і структуровано мистецтвом; сформоване способами бачити, відчувати, думати. *Естетична драма* (*esthetic drama*) та її артикуляції соціальних конфліктів пропонують моделі для їхнього сприйняття і відповідні способи ритуалізації в реальному громадському житті. *Естетична драма* створює зображення, структуровані форми розвитку та ідеологічні взірці, що дають замовлення соціальному, його організації і сприйняттю».

У Пролозі до своєї праці Леманн формулює причини настання доби постдраматичного театру. «З кінцем "Галактики Гутенберга", — пише він, — змінився спосіб сприйняття: одночасність і мультиперспективність витіснили лінійне і послідовне сприйняття <…> Повільне читання, так само, як і театр, ризикує втратити статус порівняно з вигіднішим зверненням до рухомого зображення. Це призводить до втрати статусу літературою і театром, які естетично взаємозалежні <…> Врешті це призводить до емансипації театру від літератури <…> З іншого боку, культурний *сектор* стає жертвою законів конкуренції і прибутковості, що створює очевидні додаткові незручності: театр не створює матеріальних об'єктів, які можуть стати ринковим товаром, як відео, диск або навіть книга. Новітні технології стають усе менш матеріальними <…> Разом з тим цей вочевидь застарілий заклад [театр] усе ще знаходить собі культурне місце в суспільстві поряд з новітніми технологіями ЗМІ, що дедалі частіше використовує театральна практика».

Емансипувавшись від літератури, постдраматичний театр заперечує принцип драматизму й остаточно пориває із драматургією, адже роль автора вистави перебирає на себе режисер, згодом — сценограф.

Ідеї постдраматичного театру кореспондуються з основними театральними формами XX ст., спрямованими на заперечення *театру драматичного*.

Основні постаті і колективи постдраматичного театру (за Леманном): Anna Tereza de Keerzmaeker, DV8 Physical Theatre, Elizabeth LeCompte, Hans-Jurgen Syberg, Heiner Goebbels, Jan Fabre, Meredith Monk, Peter Brook, Pina Bausch, Richard Schechner, Richard Foreman, Robert Wilson, Saburo Teshigavara, Tadeusz Kantor, William Forsyte, Heiner Müller, Peter Handke, Анатолій Васильєв, Евдженіо Барба, Еймунтас Некрошус, Єжи Гротовський та ін.

Постдраматичний театр відмовляється від базового для *аристотелівського театру* принципу *suspenseful drama* (*тривожної драми, напруженої драми*, в якій глядач стежить за розвитком драматичного конфлікту).

Відтак, пише Леманн, «драматична дія, перипетія і катастрофа стають ознаками старомодної вистави».

Завдання постдраматичного театру: реалізація буття через перформенс, буття у перформенсі («буття як виконання, здійснення» — Мервін Карлсон); організація значень і звуків у певному просторі, *тут і зараз*.

За композиційними принципами побудови видовища постдраматичний театр поділяється на театр деконструкції і мультимедійний.

Основні ознаки постдраматичного театру: візуальна драматургія (*visual dramaturgy*), театр візуальної нарації; гротесковість; декомпозиція, фрагментарність нарації; діалог між людьми і предметами; інвазія реальності й елементи гіпернатуралізму; епізація; естетика відеокліпу; естетика ризику; заперечення *театру фабули*, паратаксис; неоекспресіонізм; пейзажні п'єси (*Landscape plays* Гертруди Стайн і Торнтона Вайлдера, *audio landscape* Роберта Вілсона); гетерогенність стилю; поліфонічний дискурс; постантропоцентричний театр; ретеатралізація; рефлексії і сценічні есеї з приводу; симультанність; синестезія; лабіринтове хаотичне нагромадження позаестетичних вартостей; театр енергетичний (*energetic theatre*, Жан-Франсуа Ліотар), кінематографічний, конкретний, концептуальний, інтеркультурний (з усіма негативними наслідками, як несприйняття вистави «Махабхарата» Пітера Брука в індійських культурних колах), театр мікс-медіа (змішаних медіа, мультимедіа і перформенс); театр постбрехтівський, театр режисера; тілесність (у т. ч. тіло патологічне — хворобливе, деформоване внаслідок травм, каліцтва); підкреслений *несмак*; *afformance theatre*; *cool fun* — гурток фанів (тяжіє до клубної культури).

На відміну від драматичного театру, що у XIX ст., відкрив принципи *історизму, реалізму і діалектики*, для постдраматичного театру ці категорії остаточно втратили значення і сприймаються радше як об'єкт заперечення. ► ТЕАТР АБСУРДУ, ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕАТР НЕДРАМАТИЧНИЙ, ТЕАТР ПОСТМОДЕРНИЙ

ТЕАТР ПОСТМОДЕРНИЙ (англ. *post-modern theatre*) — найзагальніше і найширше визначення особливості театру другої половини XX ст., що віддзеркалює нове, постмодерне мислення і ситуацію постмодернізму в цілому. Термін *постмодернізм* дістав популярність наприкінці 1960-х рр., однак статус поняття отримав лише у 1980-х рр. і вживається у сенсі характеристики нового типу мислення, що заперечує міфологію модернізму; постмодерна людина відмовляється від головної книги і, опинившись у бібліотеці, із задоволенням гортає сторінки різних книжок, прагнучи отримати насолоду від кожної. Постмодерн, це, за словами Ролана Барта, ситуація, в якій *смисл дрейфує*. Для постмодерного театру або, точніше, театру в постмодерній ситуації, в цілому, характерні такі ознаки: зміна функції актора (замість виконавця ролі — перформер); домінування невербальних засобів виразності; нівелювання психологізму і логіки (відмова від панпсихологізму і логоцентризму), а отже, й наративу; розмивання жанрових, видових і родових ознак театру, а врешті й межі між *театром* і *нетеатром*, ірраціоналізм та ін. З усіх визначень театру, що вживаються у театрі XX ст., поняття *постмодерного театру* є найширшим, адже охоплює найвпливовіші театральні системи другої половини XX ст. — акційний театр, антропологічний, пластичний, фізичний, вербатім, флешмоб, театр танцю та ін. Естетичним відповідником фі-

лософського терміна *постмодернізм* можна вважати театральний термін *постдраматичний театр*, який виявляє специфічні ознаки постмодерного мислення в царині театру. Вважається, що основні тенденції постмодерного театру дістали найяскравіше втілення у творчості таких режисерів, як Джозеф Чайкін, Річард Шехнер, Річард Форман, Роберт Вілсон та ін. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР АНТРОПОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ВЕРБАТІМ, ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ТЕАТР ПОШУКОВИЙ (пол. *teatr poszukajacy*, рос. *театр исканий*) — термін, що його вживав Вс. Мейєрхольд у праці «Про театр» (1912). Пошуковий театр Мейєрхольд протиставляв театрові натуралістичному і вважав, що до пошукового театру, крім керованої ним студії, належали вистави Станіславського (починаючи від «Драми життя» Л. Андреєва), Гордона Крега і Макса Райнгардта. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР-СТУДІЯ

ТЕАТР ПРЕДМЕТІВ (англ. *theatre of objects, performing objects*; нім. *Theater der Gegenstande*; ісп. *teatro de objetos*, фр. *théâtre d'objects*; пол. *teatr przedmiotu*) — відносно новий термін, хоча окреслювані ним форми театрів відомо набагато раніше. Термін застосовується зазвичай до традиційних форм театру, які були дискриміновані естетикою реалістичного театру XIX ст., або зародилися в експериментальному театрі XX ст. (механічний театр, театр ляльок, театр сценографа, інсталяції, різноманітні способи поєднання у виставі живого актора і ляльки, театр акцій тощо). ► ТЕАТР АВТОМАТІВ, ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР МЕХАНІЧНИЙ, ТЕАТР ФІГУР

ТЕАТР ПРЕЗЕНТАЦІЙНИЙ (англ. *presentational theatre*, рос. *театр представления*) — в англомовному театрі — термін, який охоплює театральні видовища, в яких (на відміну від театру ілюзії, що спирається на принцип *четвертої стіни*) відкрито демонструється й підкреслюється умовність театру. ► ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВИЯВУ, ТЕАТР ІЛЮЗІЇ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ПРЕЗЕПІО, АУТО ДЕ ПРЕЗЕПІО (лат. *autos de presepio*, від лат. *auto* — дійство і *presepio, praesepis, praesepio* — хлів, ясла, житло, кабак, притон; італ. *presepio, presepe, praesepe, oratorium sanctum quod praesepe dicitur, camera praesepii*; ісп. *nacimientos*; каталонськ. *pessebres*; португальськ. *presepios*) — статичний театр лялькової містерії в католицькому світі; різдвяні ясла з глиняними, порцеляновими або картонними фігурками Св. Марії, Св. Йосипа, Христа та інших персонажів. За переказом римської церкви, ясла, про які сказано в Євангелії, нібито збереглися, були перевезені до Риму, заключені у срібний ковчег і сховані в підземній галереї одного з римських храмів. Щороку на Різдво їх виставляли перед віруючими для огляду. Невдовзі, за часів Франциска з Асижу, на цій основі виник нерухомий італійський театр *презепіо* і французький театр *крешів*. Звичай влаштовувати в костелах презепіо перенесли до католицької церкви ченці-францисканці у XIII ст., а наприкінці XVII ст. вони впровадили жанрові сценки, рухомі фігурки. Однак наприкінці XVIII ст. духовною владою такі видовища у храмах були заборонені через те, що їхній зміст не відповідав святості костелів. Тоді презепіо

поширилися в побуті, з ними почали ходити по будинках — *колядувати*. ► ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР КРЕШ, ТЕАТР ШОПКА, ТЕАТР ЯСЕЛКА

ТЕАТР ПРЕРОМАНТИЧНИЙ [ПеРЕДРОМАНТИЧНИЙ] (англ. *preromantic theatre*) — театр періоду, що передував романтизмові і, зберігши деякі риси *просвітницького театру*, виявив ознаки романтизму. Сам термін *предромантизм* уперше впровадив у вжиток Д. Морне (1909). Фундатором преромантизму вважається Ж.-Ж. Руссо з його концепцією *природної людини*. У Німеччині настрої преромантизму у драматургії найповніше втілив Ф. Шиллер. ► ДРАМА ГОТИЧНА, ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ

ТЕАТР ПРИ СТОЛИКАХ (пол. *teatr przy stoliky* або *teatr przy stolikach*) — театр-кав'ярня, кафе-театр. ► ТЕАТР-КАФЕ

ТЕАТР ПРИВАТНИЙ (англ. *private theatre*) — в Англії XVI–XVII ст. — театр, відкритий не для широкої публіки, а лише для глядачів, запрошених на виставу власником; зазвичай ці театри були розраховані на дворянську публіку. У XX ст., в умовному поділі театрів за формою організації і функціональним призначенням, цим поняттям позначається видовищний заклад, який спирається на приватний капітал і метою діяльності якого є отримання прибутку. ► ТЕАТР ДОМОВИЙ, ТЕАТР КОМЕРЦІЙНИЙ

ТЕАТР ПРИГНОБЛЮВАНИХ (англ. *theatre of oppresed*) — концепція *театру-форуму* бразильського режисера Августо Бояля, що межує між театром і *психодрамою*. Завдання театру — показати пригнічення людини у різних життєвих ситуаціях. Попри протестні дії акторів на сцені, їхній опір завершується поразкою, що мусить активізувати глядачів, примусити втручатися у дію, і пропонували вихід із ситуації пригнічення. ► ТЕАТР ВОЙОВНИЧИЙ, ТЕАТР ІНТЕРАКТИВНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ (англ. *court theatre*; нім. *Hoftheater*) — умовна назва, що охоплює театри, створені починаючи з XVI ст. при дворах монархів і знатних вельмож для виконання вистав з нагоди політичних або династичних урочистостей. Абсолютистський характер придворних видовищ чітко виявляється вже в архітектурі приміщень придворного театру. Так, один з перших придворних театрів — Мантуанський (1501) являв собою не що інше, як храм для здійснення містерії абсолютизму; за словами сучасника, театр справляв враження «вічного і давнього храму небувалої краси», був прикрашений зображеннями тріумфів Цезаря, написами «я царюю, царював і царюватиму», гербами та іншими атрибутами влади; так само, за словами сучасника, нагадував храм і придворний театр в Урбіно (1516), у якому було встановлено тріумфальну арку і статуї Перемоги з трофеями в руках. У Росії придворний театр постав у XVII ст. у формі абсолютистського театру, театру царського, а згодом — імператорського. В Україні першим гетьманським придворним театром був палацовий театр Кирила Розумовського (1751–1764). Першою виставою, показаною на його сцені, була комічна опера «Ізюмський ярмарок» невідомого автора, що виконувалася французькою

мовою. Згодом тут виставлялися комедії Мольєра «Витівки Скапена» і «Вимушене одруження». У більшості європейських країн актори придворних театрів мали відповідні звання. Так, 1781 р. в Польщі було впроваджене звання *Актор Національний Його Королівської Величності* (Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości), а з 1783 року — *Актор Національний Придворний Його Королівської Величності* (Aktorowie Narodowi Nadworni Jego Królewskiej Mości). Поняття *придворний театр* охоплює також аматорські вистави, що влаштовувалися при дворі з участю членів королівської родини. ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ДОМАШНІЙ, ТЕАТР ІМПЕРАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ПАЛАЦОВО-ПОМІЩИЦЬКИЙ, ТЕАТР САДИБНИЙ

ТЕАТР ПРИМІТИВНИЙ (англ. *primitive theatre*) — термін, який використовувався на початку XX ст. для характеристики ритуалів і релігійних видовищ незахідного і нехристиянського походження, в яких використовувалися маски і контакт з духами. ► ТЕАТР АРХАЇЧНИЙ, ТЕАТР ЕКЗОТИЧНИЙ, ТЕАТР ОБРЯДІВ

ТЕАТР ПРИНАГІДНИЙ (англ. *occasional theatre* — сукупна назва вистав, показ яких здійснюється з нагоди якоїсь політичної події і зазвичай тематично пов'язаний із нею. Видовища подібного типу дістали поширення ще у давньогрецькому театрі: 470 р. до н. е. Есхіл виставив принагідну, спеціально написану на сицилійську тему трагедію «Етнеянки» («Етна») — літературний сценарій *масового театралізованого свята*, як його назвали б сьогодні, на честь нещодавно заснованого Гієроном міста Етни. У Римі влаштовувалися принагідні видовища з приводу виборів, похорону видатних громадян та ін. Найбільший розквіт принагідних видовищ пов'язаний із розвитком театру середньовіччя, зі шкільним та єзуїтським театром. Приміром, першу французьку *мімічну* містерію було показано 1313 р. з нагоди в'їзду до Парижа короля Філіпа IV Красивого. Принагідний характер мала діяльність «Братства Страстей Господніх» у Парижі, яке здійснювало показ *мімічних містерій* (*mystères mimes*) з нагоди різноманітних королівських виїздів тощо. З нагоди влаштовувалися й різноманітні паратеатральні видовища. Так, в Іспанії здійснювалися видовища з нагоди повернення короля (1424); затвердження конституції і привілеїв Каталонії (1458); в Толедо влаштовано аутодафе, присвячене королеві Єлизаветі Валуа (1560); так само відсвятковано народження принца, сина Єлизавети Бурбон (1632); на честь шлюбу Марії-Луїзи Орлеанської з іспанським королем Карлом II влаштовано два видовища — спочатку аутодафе, а після нього — бій биків (1673); у Мадриді відбулося аутодафе з нагоди весілля Карла II і французької принцеси Марії-Луїзи Бурбон, доньки герцога Орлеанського і племінниці Людовика XIV (1680). Подальший розквіт принагідних видовищ відбувається на сцені шкільного театру. ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ВЛАДИ, ТЕАТР ЧИТЦЯ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ, ТЕАТР ЄЗУЇТСЬКИЙ

ТЕАТР-ПРИТОКА (англ. *tributary theatre*) — у США — термін, який, починаючи з 1920-х рр. вживається стосовно всіх театрів поза *реальним*, тобто бродвейським театром. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ОФ-БРОДВЕЙ, ТЕАТР ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ, ОФ-ОФ-ОФ-БРОДВЕЙ

ТЕАТР ПРОВІЗОРИЧНИЙ (пол. *teatr prowizoryczne*). ► ТЕАТР ПАРКОВИЙ

ТЕАТР ПРОЗАЇЧНИЙ (італ. *teatro di prosa*) — термін, який, починаючи з XIX ст. уживається в італійському театрі для диференціації розмовної драми (англ. *spoken drama*) і опери (італ. *teatro lirico*). ► ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ

ТЕАТР ПРОСТО НЕБА (італ. *al fresco*, англ. *entertainment in the open air, an open air theater*, нім. *Freilicht theatre, Freilicht bühne*; пол. *teatr plenerowy*) — театральні видовища, показ яких здійснюється просто неба; зазвичай це найперші форми театрів — античний театр та ін. Відродження цих видовищ, з урахуванням давньої традиції, відбулося у XX ст. Ці вистави влаштовувалися у старовинних амфітеатрах, перед замками, на ринках, серед пам'яток архітектури тощо. ► ТЕАТР ВУЛИЧНИЙ, ТЕАТР ЗЕЛЕНИЙ, ТЕАТР ПАРКОВИЙ, ТЕАТР ПОЛОТНЯНИЙ, ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ

ТЕАТР-ПРОСЦЕНІУМ (англ. *proscenium theatre*) — театр, у якому сцена обрамлена аркою просценіуму. ► АВАНСЦЕНА

ТЕАТР ПРОФАННИЙ (від лат. *profanus* — неосвічений; той, хто не бере участі в богослужінні і не втаємничений у містерії) — одне з визначень, яким характеризується нерелігійний театр середньовіччя (фарс, соті, система жанрів ярмаркового театру тощо), що, вважається, протистоїть театрові сакральному. Одна з відмінностей сакрального театру від профанного (який подеколи може виряджатися у сакральні шати) пов'язана з часом показу видовища. Сакральний театр — це театр святковий, календарний, присвячений черговій річниці якоїсь релігійної події.

Абсолютний профанний театр — це театр репертуарний, який може показувати страсті свого *бога* ледве не щовечора. Однак це радше ідея профанного театру, ніж реальність, адже, щовечора піднімаючи свою завісу, репертуарний театр також розповідає міфи про якихось *богів*. Навіть фарс можна вважати зразком профанного театру лише умовно, оскільки він народжується у лоні сакрального театру. Як залежну від сакрального центру сприймали, приміром, і оперету Оффенбаха «Орфей у Пеклі», яку сучасники інтерпретували як паплюження «священної і славної античності» (тоді як Ніцше цю оперету вважав «найвищим виявом духовності»). Територія профанного — це одна з умовностей, про що свідчить зокрема первісно подвійне значення терміна *sacer* (*священний* і … *брудний*), а сьогодні — ще й притаманна постмодернізмові «*сакралізація десакралізації*» (О. Пахльовська).

Дуже точно визначає стосунки *сакрального* і *профанного* у сучасному контексті Гадамер: «… Цілком закономірними є прояви відносності протиставлення сакрального й світського, профанного. Досить лише пригадати значення й історію поняття світськості: світське — це простерте перед святинею. Поняття світського, невтаємниченого (профана) і похідне розуміння профанації, таким чином, завжди передбачають присутність священного <…> Викінчена, довершена світськість — це вже поняття-монстр. Відносність світського та сакрального не лише

полягає у сфері діалектики поняття, але й впізнається у вигляді реальних стосунків у феномені зображення <…> Врешті-решт, кожний твір мистецтва несе в собі щось таке, що чинить опір профанації».

Система жанрів *профанного театру* подеколи може сприйматися як формальний дублікат офіційно визнаного сакрального театру, або навпаки — у неофіційних формах продовжувати офіційно визнаний сакральний театр. Відтак і питання, до якого типу театру — профанного чи сакрального — належить те або інше видовище, вимагає визначення *пастви* цього театру. Адже сакральне — це конвенція, домовленість між творцем видовища та його споживачем, так само як профанне — лише теоретично можлива абстракція незалежності від сакрального.

Безперечно, мав рацію Кліфорд Гірц, який писав, що «на практиці не завжди легко провести межу між релігійними та художніми чи навіть політичними виставами, бо символічні форми, як і соціальні, можуть використовуватися для різних цілей».

Словосполучення *театр світський*, на відміну від *профанного театру*, вживається стосовно тих театральних систем, які у процесі *емансипації* вже остаточно втратили залежність від сакрального театру: єлизаветинський театр, театр придворний, театр абсолютистський тощо. ► ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ — театр, діяльність якого сприймається як професіональна (виходячи з уявлення про професію і професіоналізм, яке панує у певному середовищі); інколи словосполучення *професіональний театр* вживається у значенні *досконалий, майстерний*.

Відлік історії професіонального театру ведуть зазвичай від 1402 р., коли було засновано «Братство Страстей Господніх» у Парижі — перший театр із постійним приміщенням (але ця подія розтягується в часі — у Мадриді «Братство Страстей» з'являється лише 1565 р., а перше постійне театральне приміщення — 1579 р.).

Інша можлива точка відліку — 1410 рік, яким датовано перші світські п'єси — чотири нідерландські *абелеспел*и та шість *сотерні*. Або від 1545 р., коли одночасно у Франції й Італії з'явився перший відомий акторський контракт, що й вважатиметься інколи точкою відліку історії професіонального театру (К. Чамберс датує перші акторські контракти в англійських виконавців педжентів 1392–1393 рр.).

З іншого боку, *професіоналізацію* можна зіставити й з іншою подією — появою наприкінці XVI ст. поняття *жанр* (уперше це поняття з'являється у Франції і свідчить про усвідомлення і мистецької діяльності, і різновидів її творів).

На думку авторів Театральної Енциклопедії (М., 1965), професіональний театр постає в різних країнах неодночасно: у Франції — 1545 року (початок процесу професіоналізації пов'язаний із діяльністю «Братства Страстей»); в Англії — наприкінці XVI ст.; у польському театрі — з появою у XVI ст. перших професіональних об'єднань *франтів* і першого цехового статуту; у мексиканському театрі — у XVI ст.; у турецькому театрі — з появою у XVII ст. цехової організації «Меддахі

еснаф», члени якої, *професіональні виконавці*, виступали в кав'ярнях та інших громадських місцях; у Росії — у XVIII ст., з появою перших антреприз; в азербайджанському і єврейському театрі — наприкінці XIX століття. В Україні датою народження професіонального театру вважається 1819 рік — рік постановки «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» І. Котляревського.

Провідною ознакою професіонального театру зазвичай вважається постійна оплата праці виконавців (відтак альтернативою *професіональному* театрові стає театр *аматорський*). Однак постійне вживання цього терміна свідчить про те, що він, цей термін, втратив своє значення і вживається, неначе замовляння, для підняття статусу виконавців. ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ

ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ НЕПРИБУТКОВИЙ (англ. *nonprofit, non for profit*) — у США — театр або театральна трупа, що діє як неприбуткова організація і наймає акторів — членів АРА (Асоціація Рівноправних Акторів). Згідно з американським законодавством такий театр звільняється від сплати податків на власність і продаж, а також має право на отримання інвестиції як від держави, так і від приватних і юридичних осіб. Більшість театрів цієї категорії називаються «постійними», позаяк вони є членами Ліги Постійних Театрів і ними опікується менеджерська асоціація.

Постійні театри — це найчисленніша група театрів у Америці (таких театрів налічується близько ста — «Арена Стейдж» та ін.). Постійні театри зазвичай не мають постійної трупи, набираючи виконавців за контрактом на визначений термін (сезон, прокат конкретної вистави тощо). Як пише американський професор Стівен Ленглі, «неприбутковий театр відрізняється від комерційного ще й тим, що він надає митцям можливості для експерименту, роботи з одним складом акторів у різних постановках, здійснення постановки класичних творів або *ризикованих* і зовсім нових п'єс; при цьому неприбутковий театр з приємністю усвідомлює, що його не закриють завтра, незважаючи навіть на негативні рецензії або низький дохід від продажу квитків <…> Саме неприбуткові професіональні театри прокладають цей нелегкий шлях до справжнього національного театру Америки». ► ТЕАТР КОМЕРЦІЙНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР ПРОЦЕСІЙ (від лат. *processio, prosessus, processions*; англ. *Processional Theater*) — узагальнена назва паратеатральних дійств, які розгортаються у процесі пересування учасників видовища вулицями міста.

У Давньому Римі до жанрів театру процесій відносилися *тріумфи* й *апофеози*.

Бурхливий розвиток театру процесій відбувається за доби середньовіччя — у XII ст. з'явилися масові видовищні жанри, спрямовані на оспівування основної рушійної сили хрестових походів — лицарства.

Так, з 1150 р. у Бельгії, у місті Брюгге, щорічно влаштовують театральне видовище під назвою *Процесія Святої Крові* (Processie Van Het Helig Bloed), що вперше була здійснена після того, як один з лицарів (очевидно, повертаючись із хресто-

вого походу) привіз краплину крові Христа, яку помістили на золоту підставку і перенесли до кафедрального собору.

У Константинополі у дні всенародних свят влаштовували процесії екзотичних тварин, зібраних з усього світу. Так, зокрема, зберігся опис свята Різдва Христового 1161 року. За описом єврейського мандрівника Веніаміна Тудельского, цього року у присутності імператора та імператриці було влаштовано показ усіх істот — людей і тварин, що населяють Землю.

До різновидів театру процесій відносяться різноманітні паради, містерії, педженти, карнавали тощо. ► АПОФЕОЗ, МІСТЕРІЯ РЕЛІГІЙНА СЕРЕДНЬОВІЧНА, ТРІУМФ

ТЕАТР ПСЕВДОКЛАСИЧНИЙ (англ. *pseudo-classic theatre; neo-classic theatre*) — (нео)класичний театр XVII–XVIII ст., орієнтований на імітацію античної моделі драми (pseudo-classic drama). Синоніми: *театр класицизму, театр неокласичний*. ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ

ТЕАТР ПСИХОДРАМИ (фр. *psychodrame*; англ. *psychodrama*; нім. *Psychodrama*; ісп. *psicodrama*) — психотерапевтичний театр експромту (нім. *Stegreiftheater*), створений на основі техніки театральної імпровізації 1925 р. віденським психіатром Дж. Л. Морено. Основні ідеї Морено викладені у його праці «Машиноман або Вільний імпровізатор». Згідно з ідеями Морено психодрама — це психотерапевтична техніка, метою якої є лікування хворих; це техніка психоаналітичного дослідження, за допомогою якої здійснюється аналіз конфліктів і внутрішніх суперечностей пацієнтів шляхом відтворення у формі гри імпровізованого сценарію з урахуванням деяких обмежень. Відтворюючи типові ситуації-фрустратори, хворі позбавляються нав'язливих станів тощо. ► ТЕАТР ДЛЯ СЕБЕ

ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ (англ. *psychological theatre*) — театр переживання; театр, який спирається на принцип психологізму в мистецтві (*психологічно-літературницький театр*, Ю. Смолич). Форму цього театру обстоювали Станіславський та його однодумці. Основою психологічного театру є відтворення найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання *навіщо* персонаж здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином *дійсність*, психологічний театр створює суцільну, психологічно вмотивовану, конфліктну й композиційно завершену (таку, що має початок, розвиток і кінець) дію. Це каузальний театр, театр причиново-наслідкових зв'язків та імітації *суцільної дії*. Основний принцип у концепції психологічного театру — віра в можливість логічного пояснення поведінки людини, а також навколишнього світу. Методологія психологічного театру ґрунтується на принципах, закладених системою Станіславського й удосконалених наступними поколіннями його учнів і послідовників — М. Кнебель, Г. Товстоноговим, А. Васильєвим, П. Єршовим та ін. ► ДРАМА ПСИХОЛОГІЧНА, ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ВИЯВУ, ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ПУБЛІЧНИЙ (англ. *public theatre*; пол. *teatr publiczny*) — в Англії XVI ст. — театр, який демонструє свої видовища просто неба, поза спеціальними театраль-

ними приміщеннями й будівлями, або приватний театр, опозиційний до придворного театру. З XVII ст. публічні театри поширюються в більшості країн Європи. У сучасному значенні публічний театр — це загальнодоступний театр, відвідування якого не обмежується ніякими заборонами; сцена неелітарна, котра функціонує поза становими та іншими обмеженнями. ► ТЕАТР ЗАКРИТИЙ

ТЕАТР ПУРИМШПІЛЬ (євр. *Purimspieln, Purimspiel*) — єврейські народні музично-театральні видовища на сюжети Старого Заповіту («Красива нова Пуримська гра…», 1697; «Гра Ахашвейрос», 1708; «Дійство про Естер і Ахашвейроса», 1720), які виконувалися пуримшпілерами. Вважається, що перший пуримшпіль було виконано 415 р. н. е., а першу п'єсу у цьому жанрі створено в IX ст. Виконавцями пуримшпілів були виключно чоловіки (ремісники і єшиботники — учні вищих духовних шкіл, нижчі синагогальні служки, помічники вчителів традиційних єврейських шкіл). Вистави пуримшпілерів здійснювалися лише раз на рік — під час єврейського свята Пурим, яке справлялося у пам'ять про порятунок євреїв від підступу Амана, що домігся наказу перського царя Ахашвероша (Артаксеркса) про їхнє знищення. Завдяки Естері, дружині володаря, та її дядькові Мордехаєві цей наказ було відмінено, а Амана страчено. Справляється свято Пурим на 14-й день місяця адара, за місяць до Великодня. У країнах Сходу євреї здавна влаштовували пуримські пантоміми: у синагогальному дворі встановлювали шибеницю, на яку вішали дерев'яну фігуру, що зображувала Амана; навколо шибениці водили хороводи і врешті спалювали опудало; процедура спалювання опудала супроводжувалася піснями і танцями. Цей звичай відомо з V ст. н. е. і збережено до нашого часу на Сході, у деяких єврейських громадах Кавказу, в євреїв Провансу у Франції (середньовіччя), в Італії (де поряд з елементами карнавалу відома процедура спалювання зображення Амана), у єврейських громадах Швейцарії, у Моравії та ін. Іншим джерелом пуримшпілів були пісеньки на злободенні теми, що виконували народні потішники — *бадхени, маршалеки, бродерзінгери*, які виступали в будинках заможних громадян під час релігійних свят. *Бродерзінгери* (вважається, що назва *broder singer* походить від галицького містечка Броди, де вони вперше з'явилися) розважали завсідників винних погребів і літніх садів пісеньками, сатиричними куплетами, діалогізованими жартівливими сценками на злобу дня. На думку М. Береговського, «керівники єврейських громад середньовіччя і клерикальні кола не потребували театру як органу пропаганди ідей і догм релігії», адже «їхнє коло діяльності було обмежене виключно єврейською масою і вони мали достатньо засобів, щоб здійснити своє керівництво». Виконуючи п'єси на запрошення хазяїна, пуримшпілери одержували винагороду безпосередньо від нього (грішми, частуванням); при публічних показах — від продажу квитків, які заздалегідь розносилися по будинках. Частину виручної суми від публічних постановок зазвичай спрямовували на благодійні цілі, але нерідко і виконавці, які ходили по будинках, віддавали зібрані ними гроші або їх частину на ті самі

цілі. Публічні вистави зазвичай відбувалися у синагозі, у більш-менш великій залі, у просторому сараї тощо. Виконавці влаштовували подіум зі столів, дощатий настил, найпростіші декорації, а також завісу. Виконання п'єси могло тривати цілий вечір. Інакше відбувалися домашні постановки. Упродовж усього дня і вечора свята пуримшпілери ходили по будинках своїх одновірців і там виконували свою п'єсу з *усними декораціями*, але в театральних костюмах і в гримі. Повністю вони виконували свою виставу лише в будинках заможних хазяїв, де могли розраховувати на кращу винагороду і рясне частування. В інших будинках пуримшпілери виконували дві-три коротенькі сцени. До традицій пуримшпіля активно зверталися національні театри у ХХ столітті. Так, «Пуримшпілем» Е. Лейтера у постановці О. Грановського 6 грудня 1925 р. відкрився Харківський єврейський театр. ► ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ТЕАТР ПУШЕНЕЛЬКЕЛЬДЕР (бельг. *Pouchanellekelder*) — у Бельгії, починаючи з кінця XVIII ст. — ляльковий «театр Пульчінелли» або «театр підвальний». Вистави лицарської тематики (Карл П'ятий, Женев'єва Брабантська, Ватерлоо) здійснювалися в підвальних приміщеннях пролетарських кварталів. Стилістично театр наближений до гіньйолю. Одна з особливостей театру — металева сітка перед сценою, що убезпечувала виконавців від надмірного вияву емоцій глядачів, які в разі неприйняття вистави мали звичку кидати на сцену помідори, капусту, моркву. ► ОПЕРА ДЕІ ПУППІ, ТЕАТР ЛИЦАРСЬКИЙ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК

ТЕАТР РАЙОК, РАЙОК (пол. *raik*) — у ярмарковому театрі XVIII–XIX ст. — різновид театру мальованих або статичних картин, у якому дід-райошник показував глядачам райок — скриньку з *панорамою* (*косморамою*) якогось міста, видатною подією або з портретами відомих осіб; показ супроводжувався римованим коментарем райошника.

Райок являв собою систему лубочних картинок, склеєних у довгу стрічку, що перемотувалася за допомогою барабана (або картинки прикріплювалися на дерев'яну вісь); цю система вмонтовано у скриньку, із двох боків якої містилися отвори зі збільшувальними скельцями. Райошник пересував картинки і супроводжував їх показ напівімпровізованими розповідями. Спочатку за допомогою скриньок зображували біблійні притчі й історії (Адам і Єва в Раю, звідки й походить назва), згодом тут з'явилися і світські сюжети.

В одній з російських афіш часів правління Катерини II було зазначено: «По Всемилостивейшему Ее Императорского Величества позволению, сего февраля 8 дня, будет представлять… натуральное показание Света, чего здесь еще не видали. А прежде сего в Дании и Голландии, Франции и Германии… Мудрые Перспективные машины, через которые Небо и Земля, Месяц с рождения своего и до полна и последней четверти, также и Звезды, Воздух, и Вода, Горы, Леса, Города, и Замки, и Гавани, Корабельные ходы, и с них стрельба, и многие другие вещи и прочее. Город Рим. Со стороны реки Тибр, где видеть можно крепкий

и изрядный костел Санкт Анжела, у так названного Ангельского моста Церковь Святого Петра, и палаты Папской. Вольный имперской город Гамбург. При том из пушек поздравляются, и из пушек со города палить будут. Все вышеописанное показано будет у Красных Триумфальных ворот. Начало пополудни о четвертом часе. В первом месте платить по 50 копеек. Во втором — по 25 копеек. В последнем по 12 копеек».

Райок дістав поширення у країнах Східної Європи, в Україні, Росії. Інколи райком називали також вертеп («наші старі вертепи називано також райками» — І. Франко). ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ТЕАТР СТАТИЧНИХ КАРТИН

ТЕАТР РАНГОВИЙ (англ. *rank theatre*). ► ТЕАТР ЯРУСНИЙ

ТЕАТР РАЦІОНАЛЬНИЙ (нім. *Rationaltheater*) — у Німеччині — театр, вистави якого відзначаються надто раціональною побудовою. Передусім — постановки *раціональної драми* (*Rationaldramen, rational Lustspiele, rational Schauspiel*). Ляйпцизький «Лексикон театру» початку XIX ст. пов'язує термін з традицією, закладеною у XVIII ст. Лессінгом і підтриманою театром XIX ст. ► ТЕАТР ДИДАКТИЧНИЙ

ТЕАТР РЕВЮ (від фр. *revue* — огляд) — естрадний театр, репертуар якого складається з оглядів, які, у свою чергу, передбачають номери різних жанрів, об'єднані наскрізною темою і дійовими особами, що беруть участь у різноманітних епізодах; театральне видовище, що складається з невеличких драматичних і комічних сцен, музично-вокальних і танцювальних номерів, які зазвичай об'єднані сюжетом, у якому головний герой або група персонажів беруть участь у якихось пошуках, влаштовують якийсь концерт усупереч чиїйсь волі, стають учасниками або глядачами молодіжного або музичного фестивалю, досягають успіху всупереч перепонам, що їх чинять батьки, викладачі, оточення та ін.

Уперше термін *ревю* зафіксовано 1728 р. у назві вистави «Revue de Theatres», що її здійснив актор і драматург М. Романьєзе у Парижі. Під час французької революції жанр *літературно-артистичного ревю* (*revue litteraire et artistique*) поступився місцем злободенно-публіцистичним оглядам (*revue d'actualite*), які відгукувалися на політичні події і завоювали міцні позиції здебільшого у *бульварних театрах*.

Наступний етап розвитку цієї театральної форми датується другою половиною XIX ст., коли літературно-мистецькі і злободенно-публіцистичні ревю з'являються в репертуарі комедійних театрів у формі оглядів подій поточного року (*revue de la fin d'annee*) — політичних, економічних, наукових, літературних і побутових.

Так постало *велике постановочне ревю* (фр. *grande revue a spectacle*, нім. *grosse Ausstattungsrevue*) — розважальне видовище, що характеризується запереченням сюжетної дії, зведенням до мінімуму фабульної основи сценарію, уведенням фарсово-еротичних ситуацій, швидкою зміною феєричних картин, насичених естрадно-цирковими атракціонами тощо.

Нова видозміна жанру відбулася 1894 р., коли створено перше ревю у США, а згодом американський продюсер Флоренс Зигфельд (1867–1931) здійснив по-

становку «Зигфельд Фолліз» (1907–1931), видовища, конкурентами якому упродовж певного часу була трупа «Грінвіч Вілледж Фолліз» (1919–1928) братів Лі і Джекоба Шубертів. Взявши за приклад англійські і французькі зразки, традицію *мінстрел-шоу* і *бурлеску*, Зигфельд істотно реформував жанр. Найвідомішою новацією Зигфельда вважається впровадження *girls* (модифікації кордебалету).

Ревю у Зигфельда стало казкою для дорослих, фантастичною, дотепною, розкішною, сповненою танцями, піснями, жартами, а також гарними дівчатами. У видовищі брали участь прославлені *зірки*, в оточенні дівчат, які щоп'ятнадцять хвилин з'являлися у нових костюмах; все це супроводжувалося танцями, монологами, діалогами, музичними інтермедіями. Дейл Карнегі так пояснював причину успіху Зигфельда: «Він здобув свою репутацію завдяки вмінню оточувати ореолом принадності американську дівчину; кілька разів він брав якесь безбарвне створіння, на яке ніхто не подивився б удруге, і перетворював його на чарівний сценічний образ, таємничий і спокусливий; знаючи силу визнання і впевненості, він спонукав жінок відчувати свою красу однією тільки своєю галантністю у ставленні до них; він був практичним і підняв заробітну платню хористок з тридцяти доларів на тиждень до ста сімдесяти п'яти; він був лицарем і до першого виступу надсилав телеграми зіркам і засипав кожну хористку, що брала участь у шоу, трояндами».

Тріумфальні гастролі ревю Зигфельда у Європі вплинули і на європейські театри. Дотепний опис одного з таких ревю залишив М. Ердман, який 1925 р. побував у Берліні: «Берлин утопает в пиве и зелени. Расположен он по обеим сторонам одной и той же серой асфальтированной улицы, которая в свою очередь расположена со всех сторон одного и того же серого пятиэтажного дома. Население его состоит из двух немцев — одного толстого и одного худого, и из двух проституток — одной худой и одной толстой, размноженных в миллионных экземплярах <…> Автомобили здесь довольно дешевые и очень хорошие. Театры довольно дорогие и очень плохие. Занимается Берлин тем, что танцует. По крайней мере на востоке. Восток — это состоятельная часть города. Танцует Берлин всего два па. Первое па: правая нога на земле, левая — выше головы. Второе па: левая нога на земле, правая — выше головы. Для третьего па у них не хватает ног. То положение, что у женщины ноги выше головы, известно всякому, но для этого их вовсе не следует задирать. Но немец любит поставить точку даже над *"и"* с точкой. Имеется здесь обозрение "Тысяча сладких ножек". Сотни раздетых баб в продолжение трех часов демонстрируют свои конечности. Пахнет на этом обозрении как в цирке. Во всех других театрах, кафах и кабаках идет то же самое обозрение, только под другими названиями и с меньшим количеством ног и запаха. Немцам это нравится. Идиоты <…> Я видел только одну пару прекрасных ног в Луна-парке на поплавке (Шантан, построенный на воде). После танца я разговорился с девушкой, которая перед тем задирала ноги перед моим столиком. Она получает за танец 30 Pf, по-нашему 15 копеек. Танцует она их в вечер

штук десять. Таким образом, они платят за пару прекрасных ног полтора рубля. Во сколько же у них ценятся головы? <…> На Фридрихштрассе старые женщины продают газеты и предлагают своих дочерей, вообще послевоенный Берлин представляет из себя колоссальный публичный дом, в котором кутит одетый с иголочки немец, нищий и развратный как последняя сволочь».

У дореволюційній Росії ревю не мало поширення, хоча невеличкі літературно-мистецькі огляди показувалися в *театрах мініатюр*, театрах сатири і пародії («Криве дзеркало» та ін.). Після революції 1917 р. створювалися політичні і соціально-побутові ревю, різновидом яких були театри *синьої блузи* та ін. Проте, як писав у 1926 р. П. Марков, *ревю* й *огляд* «принципово відмінні; якщо російський *огляд* тяжіє до сатири, то *ревю* — до видовища; *огляд* побудовано на зміні побутових і громадських елементів, *ревю* — *живих картин* і естрадних номерів».

В Україні форма ревю привертала увагу Леся Курбаса. Так, 1926 р. він розповідав про виставу Московського Камерного театру «Кукіроль» у постановці О. Таїрова: «Був я у Камерному театрі. Бачив “Кукіроль”. Крім цього ревю закордонних подій, яке далеко не доходить до того ступеня майстерності, як це робиться за кордоном, до тої гостроти не доведено, нічого немає, але спектакль грамотний, і зовнішньо блискучий, так до певної міри. Так він на зразок того, чим годує Україну Глаголін, — зовнішньою нагромадженістю ефектів, де є кілька вдалих рішень, перетворень, деяких вдалих місць, але взагалі — старанно потрібна, офіційна, ураполітична, офіційна нещирість, банальність. Страшенно порожньо. Нагадує за своїм настроєм в тих місцях, де виводяться позитивні моменти, наші настрої з “Жовтня” і “Рура”, де все це підлягає наївному ентузіазмові, що зараз звучить просто дико, хочеться тікати із зали. І взагалі нудно, дуже нудно. Бездонно порожньо, і ці дрібні ефекти, якими загромаджений спектакль, навіть широка публіка, яка ласа на що-небудь живіше, не сприймає».

До жанру ревю тяжіли вистави «Березоля» «Жовтневий огляд» і «Шпана» (щоправда, писав Юрій Смолич, «“Шпану” не можна назвати *ревю*. Це скоріше глузування з європейського *ревю*, ніж воно саме. І тут режисерові вдалося влучно використати гнучкі та широкі принципи ревю для того, щоб їх же скомпрометувати, щоб посміятися з їхньої ж поверховості та дешевості. Мюзикхольні номери, ексцентріади тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовища, безперечно, слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості, слуги просценіуму на роликах, а замість кону плац скейтинг-ринку — це виходить за межі звичайного трюку, це вже метод не тільки оформлення, а й подавання змісту *огляду-ексцентріади*. Не гірше вдалося режисерові додержати й стилю утрировки — протягом цілої вистави»; точку зору Смолича поділяв і Микола Хвильовий, який писав: «Сьогоднішнє західне так зване *ревю* (до речі, воно зовсім нічого не має спільного з такою постановкою, як “Шпана”) з його справжніми, не пародійними джазбандами і фокстротами, будучи

новим жанром в театральному мистецтві, не тільки не здібне вивести західний театр з тупика, але й, як заявляє теж західна критика, потроху перетворюється в затишні закутки для патологічних героїв Гроса. Ідейний маразм не здібний з цієї форми зробити епоху в театральному мистецтві»).

Врешті 1929 р. у «Березолі» було виставлено перше *українське ревю* («Алло, на хвилі 477»; попередні назви «Веселе ревю харківських буднів», «Харківський ярмарок»). За кілька днів до прем’єри, 3 січня 1929 р. в газеті «Вісті ВУЦВК» з цієї нагоди видрукувано статтю Леся Курбаса «Алло, на хвилі 477», у якій він писав: «У тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш *небезпечних* моментів нашого побуту, щоб намітити розв’язання справи театру легкого жанру в усій ширині, а не шляхом боязкого уникання слизьких моментів. Ревю іде на українській сцені в своїй чистій сучасній формі (на увагу товаришам рецензентам: ревю — форма, старіша за епоху буржуазного розкладу). Вистава різнопланова — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, реклямна плакатність — її складові частини. В ревю вперше заводиться українську форму частівок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою. В ревю заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр узяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах <…> Насамперед постановкою ревю “Березіль” мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як от: оперети, театру сатири, української естради й українського цирку <…> Коли до цієї постановки український театр не мав зразка вистави справжньої легкості та відповідної подачі, то от зараз черговими виставами театр “Березіль” зробить власністю української театральної культури низку стандартних, простудійованих і засвоєних прийомів».

Петро Рулін писав про цю виставу: «Багато більшою новиною з усякого погляду було “Алло на хвилі…” праця цілого гурту молодих режисерів — Б. Балабана, К. Діхтяренка, Л. Дубовика, В. Скляренка, що саме цією роботою, бодай і під доглядом Л. Курбаса, дебютували в “Березолі”. Та головне не в цих дебютантах, а в тому, що за їхньою роботою на березолівській, а заразом і на українській сцені, з’явився новий театральний жанр, нехтуваний до останніх часів у нас, але дуже популярний на Заході. Отже, трохи про самий жанр ревю. Якщо ми подивимось на нього з суто драматургічного погляду, то не визнаємо його за таку вже новину. Первісна грецька комедія будувалась за цим зразком, елементи такого огляду злободенних типів ми здибуємо ще в Аристофана. Далі цей самий принцип будови воскресав іноді в опереті, де беззмістовний зміст доповнювано веселими номерами більшої чи меншої злободенної актуальності. Відколовшись звідси, елемент огляду перейшов у самостійний жанр; незабаром у ньому з’явились, як основна приваба, танцюристки — *герлс* (*girls*), у цьому вигляді ревю стало одним із найпоширеніших видовищ у Європі та Америці, переносячи акцент частіш уже не на злободенний

огляд, а на окремі атракціони та більш чи менш роздягнених танцюристок. Що саме з цього взяв "Березіль"? Безперечно, його цікавила форма огляду, що своєю легкістю могла б правити за веселу розвагу, яку можна було б виповнити різними видовищними трюками, зачіпаючи тут же різні явища нашої сучасності. Елементи ревю, тільки у важчій формі, "Березіль" уже використав у "Шпані", де до основного сюжету, були приєднані чотири інтермедії. Але тільки тут, у "Алло, на хвилі 477" використано найпривабніші елементи ревю, як видовища, та запроваджено в обережній формі перші [кроки] на українській сцені. Отже, спробу зроблено».

У західноєвропейському театрі з початку XX ст. дістають поширення жанри «політичного ревю», і не лише в політичному театрі Ервіна Піскатора. Так, німецький режисер Петер Цадек 1964 р. виставляє політичне ревю «Герой Генрі» (за шекспірівськими хроніками «Генрих IV» і «Генрих V»). У стилі пародійного огляду були вирішені ним і «Розбійники» Ф. Шиллера (1966). ► ТЕАТР ВАР'ЄТЕ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР РЕЖИСЕРСЬКИЙ — у широкому сенсі театр доби панування режисера, тобто увесь театр починаючи з останньої чверті XIX ст.; у негативному сенсі — театр, у якому режисер нівелює творчість актора й зосереджує свою увагу здебільшого на постановочних ефектах. Всеволод Мейєрхольд дав таке визначення: «Режисерський театр — це акторський театр плюс мистецтво композиції цілого». Подібне визначення залишив і Лесь Курбас: «Режисерський театр — це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави». ► РЕЖИСУРА, ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ

ТЕАТР РЕЗИДЕНТНИЙ (англ. *resident theatre*) — у США — постійна професіональна трупа; регіональний театр. ► ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ, ТЕАТР РЕГІОНАЛЬНИЙ

ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ (пол. *teatr religijny*; англ. *religious theatre*) — узагальнений термін, який охоплює більшу частину театральних видовищ античності й середньовіччя, пов'язаних із релігійними святами, а також світські вистави з відчутними релігійними інтенціями («про характер нашої релігійної драми, представлюваної не в самій церкві, але все-таки в тісній залежності від церкви, організаціями напівцерковними, дають нам виображення дві трохи пізніші містерії, котрі дійшли до нас і котрих ще не можна назвати шкільними драмами. Є се київська пасія, котра мала бути перший раз виставлена при Софійськім соборі за митрополита Іова Борецького в 1629 р. <…> містерія страстів Христових "Dialogus de passione Christi"» (І. Франко). ► ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ

ТЕАТР РЕНЕСАНСОВИЙ (англ. *Renaissance theatre*, пол. *teatr renesansowy*) — термін, який вживається стосовно театру доби Відродження. Однак уявлення про хронологічні межі Відродження в різних дослідників коливається. Так, синонім до англійського ренесансового театру — *єлизаветинський театр*; польські дослідники визначають рамці ренесансового театру 1450–1650 рр.; це свідчить не так про асинхронність розвитку театру, як про різні принципи періодизації. Інколи цей театр називають також *ранньомодерним*. ► ТЕАТР АБСОЛЮТИСТСЬКИЙ, ТЕАТР ЄЛИЗАВЕТИНСЬКИЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР ПУБЛІЧНИЙ, ТЕАТР СВІТСЬКИЙ

ТЕАТР РЕПЕРТУАРНИЙ (англ. *repertory theatre*; пол. *repertuarowy teatr*) — назва англійських, а згодом й інших драматичних театрів, що починаючи з кінця XIX ст., створювали *постійний репертуар*. На відміну від театрів, які виставляли лише одну виставу, доки вона не набридала глядачам і могла приносити прибуток, репертуарні театри почали включати до свого репертуару одночасно кілька постановок. Рух репертуарних театрів в Англії (англ. *repertrory theatre movement*) пов'язується здебільшого з прізвищем Чарльза Кіна (1811–1868). Першими репертуарними театрами в Англії були Меморіальний театр (Стратфорд-он-Ейвон, 1879) і «Незалежний театр» (Лондон, 1891–1897). У 1960-х рр. в Англії функціонувало понад сто репертуарних театрів, більшість з яких постала після Другої світової війни. Значна частина цих театрів — театри пересувні. До репертуарних театрів примикають також *клубні театри*, що користуються правом постановки п'єс, заборонених цензурою. Багаторічна боротьба англійської театральної громадськості за створення національного державного репертуарного театру завершилася організацією 1963 р. на основі трупи театру «Олд Вік» (і в його приміщенні) першого державного театру Англії — «Національного театрального товариства» на чолі з Лоуренсом Олів'є. До англійських репертуарних театрів відносять також оперний театр «Ковент-Гарден» і балетну трупу «Королівський балет». Репертуарні театри поширені також у США, Італії, Австралії й інших країнах Європи. Інколи поняття вживається у значенні *академічний, класичний, постійний*, *професіональний* тобто *достеменний театр*. ► ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ

ТЕАТР РОЗМОВНИЙ (нім. *Sprechtheater*; англ. *spoken theatre*) — театр, у виставах якого домінують розмови персонажів; це також стале визначення стилю режисури Генріха Лаубе (1806–1884), який у 1849–1867 рр. очолював Віденський Бургтеатр. Інколи словосполучення вживається як зневажлива характеристика психологічного театру і в цілому драматичного театру — театру четвертої стіни, на кону якого панує розмовна драма. Основний вектор розвитку розмовного театру — *театр читця*. Домінантний жанр на сцені розмовного театру — *розмовна драма* (англ. *spoken drama*) — драматичні твори, основний зміст яких розкривається переважно у процесі словесної дії (діалогів) персонажів. У літературоцентричній традиції розмовний театр сприймається як *правильна, законна* драма (англ. *legitimate drama*), *драма достеменна*. Основний вектор розмовної драми — *театр читця*. В англійській мові інколи розрізняються *spoken drama* і *drama of conversation* (нім. *Conversationsstücke*); останнє визначення більше стосується до салонових балачок і, відповідно, жанру *салонової комедії*. ► КОМЕДІЯ САЛОНОВА, ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР РОКОКО (фр. *rococo théâtre*, англ. *rococo theater;* від *rocaille* — дрібні мушлі) — загальна назва галантних, граціозно-грайливих постановок у салоновому дворянському мистецтві XVIII ст. (1730–1789 рр.), насамперед у Франції та Італії. Життя в театрі рококо сприймалося як весела галантна вистава, вишука-

ний аристократичний маскарад, обставлений чудернацькими винаходами й салоновими витівками в атмосфері розкоші, лінивої чуттєвості й примх. Найяскравіше вираження стиль дістав у творчості П. Маріво (*марівода*ж) і у виставах Тріанонського театру Марії-Антуанетти. Театр цієї доби, за словами С. Мокульського, характеризує «ствердження *маленького мистецтва* рококо, в якому переважає зовнішня декоративність, орнаментика і гривуазна грація; рококо святкує свою перемогу в маленьких домашніх театрах аристократів, у яких панує відверта еротика і порнографія». Поряд з розніженістю й грайливістю театрові рококо притаманне удавання наївності і невинності, а водночас — фривольність і скептицизм. Основні жанри театру рококо — *салонова комедія, казка, феєрія, ф'яба, різноманітні дивертисменти* тощо. В Україні, писав Д. Антонович, «доба рококо хотіла легкого жанру, веселості, пасторалі, й важка псевдокласична напіврелігійна драма була не на часі, а тому 1749 року з твором Щербацького скінчила своє життя. Навпаки, веселі інтермедії, яких не любило поважне бароко, знову ожили й успіх мали незвичайний: при кожній із вистав Довгалевського було виставлено по п'ять інтермедій, та при трагікомедії Кониського — теж п'ять інтермедій, отже, разом цілий інтермедійний репертуар із 15 творів <…> Отже, легка сатира, веселий жарт у драматичній формі були улюблені на Україні, творчість їх ключем била в добу рококо». Вперше французький термін *рококо* зафіксовано 1829 року.

► ТЕАТР ДОМАШНІЙ, ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР САЛОНОВИЙ

ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ (англ. *romantic theatre* від середньовічн. фр. *romant* — роман) — умовне визначення театральних форм, що постали за доби романтизму як протест проти канонів класицистської трагедії і продемонстрували «емансипацію принципу суб'єктивності» (С. Аверинцев); «романтична драма досить часто зачіпала тему боротьби особи проти окола, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом около, якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часами химерною стихією з незрозумілими, безладними і несвідомими прибоями, відбоями і течіями» (Леся Українка); інколи термін вживається в позаісторичному значенні — у сенсі «як у романі», а надто коли деться про *романтичну комедію* — тобто ліричну комедію.

Термін *романтизм* походить від слова *роман* (фр. *roman, romant*, англ. *romance*; так у XVI–XVIII ст. називався жанр, який, зберігши ознаки середньовічної лицарської поетики, ігнорував правила класицизму; зокрема, в англійському театрі був поширений жанр *романічної комедії* — напівфантастичних п'єс про кохання, що спиралися на фольклорні мотиви, запозичені із англійських казок; характерною ознакою *романічного* жанру була фантастика, зневага до життєподібності, надмірна ідеалізація героїв і театралізація їх у дусі пізнього лицарства, дія романтичних творів розгортається у якомусь вигаданому фантастичному, таємничому або ж навіть магічному хронотопі; сукупність цих ознак і дістала назву *romanesque* у французькій мові і *romantic* — в англійській).

Витоки романтизму слід шукати в Англії, де у зв'язку із загостренням інтересу до особистості і *життя серця* слово *романтизм* упродовж XVIII ст. дістало нові відтінки: *романтичним* стало все те, що створює *щемливий* настрій. Смак до «романтичного» розвивався у зв'язку з *сентименталізмом*, культом *природного* почуття на противагу *штучному* й розумові. Головні опозиції романтизму зводяться до протиставлення бажаного ідеалу брудній дійсності і пошуку ідеалу в потойбіччі (метафізика, неземне кохання, пантеїзм, антихристиянська романтика в дусі *пророчих книг* Вільяма Блейка тощо). Усі ці явища дістали назву *преромантизму*.

Наступний етап у преромантичному мистецтві — *готичний*, починається від 1764 р., коли Хорас Волпол видрукував роман «Замок Оранте»; з 1765 р. розвивається новий театральний жанр — *готична драма*.

Для *готичного* романтизму (*роман жахів, готична драма*) «найвиразнішими» моментами служать місця дії, об'єкти, предмети й персонажі, що асоціюються із романтичною естетикою: замки, підземелля і печери, місяць у хмарах, завивання вітру, загадкові голоси, велетні, лицарі, Прекрасні дами, ченці, відьми, привиди, удар шпагою, закривавлений кинджал, убивство опівночі, кістки, магічні книги з плямами крові, таємничі обітниці та ін. До певної міри *облагородженим* продовженням цієї *сенсаційної* лінії можна вважати твори П. Меріме.

Романтизм, на відміну від стилів і напрямів у мистецтві попередніх епох, був першим рухом, який, розпочався із гучних заяв, закликів, *теоретичних* маніфестів і висунув плеяду видатних теоретиків (брати А. В. і Ф. Шлегелі в Німеччині, Ж. де Сталь, В. Гюго і Стендаль у Франції, Дж. Берше, Д. Романьйозі, А. Мандзоні в Італії), які залишили низку праць з питань естетики.

Як історично зумовлений ідейний рух і мистецький напрям романтизм виявив незадоволення буржуазії, переважно дрібної, результатами Французької революції, протест проти національного поневолення, політичної реакції і розчарування у вченні просвітителів про *розумне, досконале* і *справедливе* суспільство.

Виявляючи протест проти умов суспільного існування, романтизм зосередив увагу на *внутрішньому світі* і *прихованому житті* людини, що й заклало фундамент передреволюційного мистецтва XVIII ст. — від перших англійських преромантиків до німецьких штюрмерів, Гете і Шиллера.

На зміну гармонійній стилізації класицизму, який прагнув виокремити абстрактно-логічну сутність зображуваного явища, *романтична* поетика висунула концепцію *мальовничого* і *місцевого* або *історичного* колориту, що й сприяло відмові від жанрового поділу, притаманного системі класицизму (*високі* й *низькі* жанри тощо) і навіть формуванню жанрів *сентиментальної драми, міщанської трагедії* (власне драми), *мелодрами, історичної* й *героїчної драми*.

Усі пізніші розгалуження романтизму так чи інакше визначені настроєм несприйняття дійсності, протиставлення людини суспільству, її бунту або втечі — інколи в інфернальний простір.

На останньому, завершальному етапі руху постав ще один різновид романтизму, романтизм консервативний, що шукав опори в надособистісних силах — у народності і релігії. На цьому етапі одержує нове значення старий генетичний зв'язок романтизму із лицарством і католицтвом, а сам романтизм сприяв відродженню і вивченню фольклору й формуванню концепції романтизму як стилю християнського і середньовічного на противагу *класиці*, що й дістало вияв у естетиці Гегеля.

Так було *відкрито* або ж створено нового *бога* — народ, який віднині став одним із об'єктів інтересу європейських інтелектуалів у протиставленні абсолютистській державі. «Відкриття Народу», у свою чергу, призвело до його привласнення, що й було здійснено шляхом романтизації і *відродження* народних традицій. «Об'єктом такої реставрації, — пише Пітер Берк, — ставали не лише тексти чи будівлі, а й свята. Деякі традиційні фестивалі справді дотривали до описуваних часів, але далеко не всі. Скажімо, Кельнський карнавал *відновлено* 1823 р., Нюрнберзький — 1843 р., а карнавал у Ніцці — в середині XIX століття».

Відтак з'явилися й німецькі терміни *Volksspiel, Volkschauspiel — народна драма*, що їх почали вживати десь з 1850 р.; до цієї категорії потрапили лялькові й маріонеткові вистави про Фауста, традиційна швейцарська п'єса про Вільгельма Телля, іспанські *autos sacramentales*, що їх захоплено вивчали німецькі романтики; середньовічні містерії.

Вплив романтичних настроїв на соціальне життя був настільки потужним, що 18 березня 1806 р. імператор Франц змушений був видати указ, згідно з яким романістам заборонялося писати: будь-які сентиментальні любовні романи, що паралізують *здорове мислення* аморальними фантазіями; усі так звані *романи про геніїв*, головний герой яких силою власного генія ламає обивательські стосунки; усі *романи про розбійників, привидів і лицарів*.

У театрі романтизм зазвичай пов'язують із найвищою точкою у розвитку антираціоналістичних течій серед німецьких просвітителів — із рухом «Бурі й натиску» (нім. «Sturm und Drang»), яскравими представниками якого були Якоб Ленц, Леопольд Вагнер, Фридріх-Максиміліан Клінгер, Лейзевіц, а пізніше — Фридріх Шиллер («Розбійники», 1781; «Змова Фієско у Генуї», 1783; «Підступність і кохання», 1784; «Дон Карлос», 1787; «Валленштайн», 1799) і Й. В. Гете («Іфігенія у Тавриді», «Клавіго», «Егмонт» і частково режисерська практика у Ваймарському театрі).

Характерною особливістю творчості *штюрмерів* був нестримний індивідуалізм, який мав суб'єктивно-ліричне забарвлення і виявлявся у культі геніальності, у виголошенні абсолютної творчої свободи, у запереченні норм і канонів — естетичних, етичних тощо. У полеміці з псевдокласичним театром *штюрмери* орієнтувалися на Шекспіра і прагнули створити вільну за формою тираноборчу трагедію, головний герой якої — сильна особистість, що повстала проти законів суспільства. Свої наміри штюрмери не змогли втілити до кінця: їхні трагедії

поки що підкорені закону трьох єдностей класицизму, їхньому стилеві притаманні пафос і урочиста піднесеність; зміни стосуються радше проблематики творів (жорсткий раціоналізм класицизму поступається місцем необмеженій свободі особистості і суб'єктивізмові).

Постановочні принципи романтизму почали формуватися в керованому Гете Ваймарському театрі, де вперше висунуто вимогу *вживання* актора в роль, впроваджені застольні репетиції тощо. Однак у цілому принципи режисури Гете були доволі суперечливими, адже у своїй постановочній практиці він, безумовно, наслідував традиції класицизму. Тому цілком обґрунтовано першими творами романтичного театру (саме театру, а не драматургії) вважаються перші постановки п'єси Александра Дюма «Генріх III та його двір» (прем'єра 11 лютого 1829 р.) і першої романтичної опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні (1829).

Перші вистиглі зразки романтичної драматургії з'явилися наприкінці XVIII ст. у творчості: німецьких драматургів — Л. Тіка («Життя і смерть Геновеви», 1799; «Імператор Октавіан», 1804) і Г. Клейста («Пентесилея», 1808; «Принц Фридріх Гомбурзький», 1810 та ін.); англійців — Дж. Г. Байрона («Манфред», 1817; «Маріно Фальєрі», 1820 та ін.) і П.-Б. Шеллі («Ченчі», 1820; «Еллада», 1822); французів — В. Гюго («Кромвель», 1827; «Маріон Делорм», 1829; «Ернані», 1830; «Анджело», 1835; «Рюї Блаз», 1838 та ін.); А. де Віньї («Чаттертон», 1835); А. Дюма-батька («Антоні», 1831; «Річард Дарлінгтон», 1831; «Нельська башта», 1832»; «Кін», 1836); А. де Мюссе («Лорензаччо», 1834; у пізніших творах Мюссе відійшов від естетики романтизму, переосмисливши його ідеали у вишукано іронічному ключі («Каприз», 1847; «Свічник», 1848; «Коханням не жартують», 1861 та ін.); ознаки романтизму притаманні також творчості пізніших драматургів — А. Міцкевича, Ю. Словацького, Й. К. Тила та ін.

В Україні романтичний театр відомо передусім у формі *театру романтично-побутового*, про що писали Микола Вороний і Яків Мамонтов. У статті «Молодий театр (ґенеза, завдання, шляхи)» Лесь Курбас писав про український романтичний театр: «В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму…»

Доба романтизму створила новий театральний жанр — *драматичну поему*, у визначенні якої зазвичай підкреслюється, що це «поема, що може бути прочитана у кріслі, хоча ролі в ній розподілені». Хоча перші твори із цим жанровим визначенням написано ще у XVII ст. («Трагічна історія доктора Фауста» Крістофера Марло, 1604; і «Самсон борець» Джона Мільтона, 1671), однак специфічні ознаки драматичної поеми визначаються лише наприкінці XVIII ст. («Натан Мудрий» Г. Лессінга, 1779; «Дон Карлос» Ф. Шиллера, 1787; «Манфред» Дж. Байрона, 1817; «Фауст» Й. Гете, 1773–1831), пізніше — «Трагедія людини» та «Мойсей» І. Мадача (1861), «Бранд» і «Пер Гюнт» Г. Ібсена (1866, 1867), «Святий Людовик» Р. Роллана (1897), в Україні — «Переяславська ніч» М. Костомарова (1841) та ін.

Романтики першими поставили питання про *синтез мистецтв* і опера стала тим видом театру, який міг втілити цю тенденцію. Відтак з'явилися нові оперні жанри: *громадянська опера* («Вільгельм Телль» Дж. Россіні, 1829; «Рієнці» Р. Вагнера, 1840), *народно-побутова опера*, нерідко з елементами фантастики («Вільний стрілок» Вебера, «Аскольдова могила» Верстовського), *лірико-психологічна* або *лірико-побутова драма* («Валькірія», 1856, «Тристан та Ізольда», 1859, Р. Вагнера; «Фауст» Ш. Гуно, 1869 та ін.), *героїко-патріотична опера* («Навуходоносор» Дж. Верді, 1842).

У Франції романтична опера розвивалася у двох традиційних національних жанрах — *опера комік* (комічна опера) і *велика опера* (*гранд-опера*), що була народжена добою романтизму, однак спиралася на *ліричну трагедію* XVIII ст. У цілому гранд-опера відзначається монументальністю (лірична дія розгортається на тлі історичних подій, почуття виражені непобутово, декорації пишні і монументальні, значну роль відіграють численний хор і балет). Найяскравіше вираження жанр дістав у творця *гранд-опера* Дж. Мейєрбера («Роберт-Диявол», 1830; «Гугеноти», 1835; «Пророк», 1843), Ф. Галеві («Дочка кардинала»).

Ознаки романтизму притаманні також ліричній опері, що зародилася у другій половині XIX ст. у Франції («Фауст», 1859, «Ромео і Джульєтта», 1864, Ш. Гуно; «Лакме» Л. Деліба, 1863).

Чи не найяскравіше стиль постановки великої романтичної опери виявився у постановках Паризької Grand Opera, особливо ж коли у 1831–1835 рр. керівництво цим мистецьким закладом було доручено Луї Веронові (ділкові, депутатові, який, ототожнюючи театр і політику, абсолютно не розумівся на музичному мистецтві, проте мав зв'язки у Міністерстві внутрішніх справ і примусив прислухатися до своїх порад усіх причетних до створення вистав).

Романтизм був останнім цілісним утворенням у художній культурі XIX ст.; надалі розвиток культури характеризуватиметься багатостиллям, відсутністю вираженої естетичної домінанти, боротьбою протилежних напрямів, які здійснюватимуть інтенсивний пошук виходу з конфлікту особистості і соціального середовища.

Попри те, що до середини XIX ст., коли на зміну романтизмові прийшов реалізм і естетика театрального романтизму перестала домінувати, романтичні тенденції продовжували своє існування. Так, у 1880–1890-х рр. у театральному мистецтві сформувався *неоромантизм*, який розвивався переважно у жанрі віршованої драми, близької до *ліричної трагедії* (Е. Ростан, А. Шніцлер, Г. Гофмансталь). Неоромантики успадкували від романтиків потяг до контрастів і антитез, оспівування сильної особистості і піднесених почуттів, яскраву романтичну форму. Водночас драматургам-неоромантикам притаманне звернення до образів аристократизованої комедії дель арте, до настроїв символістичного театру.

Традиції романтизму мали продовження й у мистецтві XX ст. — зокрема, в *експресіонізмі* («експресіонізм, — пише Дж. Стайн, — зародився як одна з форм некоректного неоромантизму і розвинувся в упертий, діалектичний вид реалізму»;

«те, що називають німецьким експресіонізмом, не що інше, як новий вибух романтизму» — писав історик кіно Марсель Лап'єр).

Цими ж настроями пройняті заклики нацистських лідерів: газети й журнали повсякчасно цитували Геббельса, який, за словами О. Ржевської, «приміряв на себе маски то *модерніста*, то *юного романтика*, то *нової людини*»; він вимагав від німецького мистецтва найближчих десятиліть *сталевої романтики*, діловитості без сентиментальності і пафосу національного духу («Німецьке мистецтво, — писав він, — буде героїчним, героїко-романтичним, національним … або його не буде взагалі»). У візуальному вияві цей *романтичний стиль* дістав доволі чіткі ознаки: низький обрій, нічне контрастне освітлення, вологий асфальт, мотоцикли, шкіряний одяг, нарукавні пов'язки, готичний шрифт, ідеальний проділ на стриженій русявій голові, вишукані цигарки у портсигарах, чорні гіпюрові комбінації, гігієнічність, тріумфальність, акордеон і губна гармошка. Пояснення причин відродження романтичних тенденцій у німецькому мистецтві дав Фридріх Дюрренматт, який писав: «У німців ніколи не було держави, зате був міф священної імперії», через що «німецький патріотизм завжди був романтичним, обов'язково антисемітським, благочестивим і шанобливим у ставленні до влади».

У цілому романтизм визначається прагненням до вільного вираження особистості й емоційного впливу (звідси — відмова від декламаційності, тенденція до контрастності, музичності, виразної образності з опорою на *уяву* і *почуття*).

Усі ці ознаки справили величезний вплив на зміну *форматів* акторського мистецтва, які знайшли яскравий вияв у творчості Е. Кіна (Англія), Л. Девріента (Німеччина), М. Дорваль і Ф. Леметра (Франція), А. Рісторі (Італія), П. Мочалова (Росія) та ін.

Саме романтизм уперше в історії театру висунув вимоги *психологізму*, й *переживання*, бурхливої емоційності і навіть імпульсивності, багатогранності і суперечливості у психологічній розробці характерів, тобто усіх тих ознак акторської творчості, які невдовзі стануть засадничими для *психологічного* театру.

Відтак акторське виконання почало зосереджуватися на суперечливих, контрастних виявах дійсності, на історизмі і життєподібності: стилізовану мелодекламацію театру класицизму витіснила розмовна мова з притаманними їй побутовими інтонаціями; жест став емоційним, він позбувся притаманної класицизмові балетної вишуканості; водночас в акторському почали домінувати *риторичність, мелодраматичні ефекти, безпосередність, щирість і переживання*.

Зміни, що відбулися в романтичному театрі, стосувалися не лише драматургії, а й сценічного оформлення вистави, причому переважно не на головних сценах, а в театрах бульварів, тобто у *низьких* форматах мистецтва, адже саме тут здійснювалися перші спроби втілення головних постулатів романтизму — «*місцевий колорит, історизм*, що було обґрунтовано в Передмові до «Кромвеля» В. Гюго і в подальших мистецьких маніфестах, у яких формувалася ідея *середовища*.

Зміни у просторовому вирішенні вистави, у свою чергу, не могли не вплинути на принципи мізансценування вистави. Так, якщо в театрі класицизму пластика вистави визначалася законами балету і жорсткими канонами (симетрія, центральна композиція, фронтальність, закругленість), то в романтичному театрі на перше місце висунуто завдання психологізму й емоційної насиченості. Набагато активніше опановували романтики сценічний простір, а надто об'ємні декорації (сходи, скелі, мости та ін.). Так, 1831 р. у театрі Гранд Опера, який тоді здійснював надзвичайно активний творчий пошук, уперше з'явилося *газове освітлення*, що змінило підходи до принципів просторового вирішення вистави.

Ці зміни врешті дали змогу театрові відмовитися від популярного у театрі XVIII ст. прийому *чистої переміни* декорацій на очах у глядача; відтак поширюється інший прийом — *опускання завіси* для переміни декорації (вперше завіса для переміни декорацій між актами була опущена 1828 р. в театрі Гранд Опера після четвертого акту опери «Фенела, або Німа з Портичі»).

1831 р. в театрі Гранд Опера під час постановки опери Мейєрбера «Роберт-Диявол» художник точно відтворив на сцені монастир Св. Мартина, а для створення ілюзії місячного сяйва до колосників прикріпили газові ріжки — це була перша спроба використання концентрованого освітлення та ще й у глибині сцени (досі газове освітлення використовувалося лише на лінії рампи). Такі самі зміни відбувалися й у доволі консервативному театрі Французької Комедії, де зусилля декораторів спрямовувалися на відтворення *місцевого колориту*.

Відтак у постановках історичних драм на сценах почали з'являтися старовинні монастирі, замки, таємничі куточки та інші атрибути романтизму.

З 1830-х рр. у французькому театрі впроваджується *павільйон* — замкнена з трьох боків декорація кімнати, бокові стіни якої сходяться під кутом із задником і створюють ілюзію внутрішнього приміщення. У цей же час художники, створюючи костюм, почали звертатися до історичних джерел.

У цілому для драматургії і вистав романтичного театру характерні такі ознаки: співіснування двох планів — піднесеного і перебільшено-комічного; перебільшений емоційний тонус і, у зв'язку з цим, перебільшений масштаб мізансцен в епізодах, що розкривають почуття та їхнє зіткнення; чергування плавних ритмів з рваними, гостре їх контрастування; декорація має смисловий, конкретний характер, але водночас створює певну атмосферу, вводить у *настрій* дії, у зв'язку з чим величезного значення набувають барвисті поєднання, колорит, образні асоціації; трактування дійових осіб позбавлене побутових подробиць, має узагальнений характер; кількість речей підпорядкована принципу лаконічної виразності; побудова вистави тяжіє до принципу асиметрії.

Інколи термін *романтичний театр* вживається в позаісторичному значенні — з історичної назви він перетворився на загальне поняття, що охоплює твори, в яких домінують почуття (а надто — почуття зворушливі), ентузіазм, віра,

ірраціональні поривання, уява, перевага духу над формою, етичних зацікавлень над естетичними, бунтівний індивідуалізм і суб'єктивне сприйняття дійсності, символічне бачення буття та ін. Залежно від визначення обсягу поняття, починають коливатися і хронологічні рамці романтизму. ► ТЕАТР ПРЕРОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ — модель театру, що постала у середині XIX ст. в Україні на хвилі народницького руху і була орієнтована на втілення романтично-побутового сюжету на тлі поетично відтвореного національного *колориту* — традиційних форм сільського побуту, звичаїв, обрядів, пісень, танців тощо.

Термін *романтично-побутовий театр* серед перших почав застосовувати Микола Вороний (1913), який згодом у праці «Режисерські уваги до драми "Ніч під Івана Купала"» (1925) писав, що цей напрям постав під впливом французько-російської мелодрами і визначається такими рисами: «В них [цих творах] дія розвивається не так внаслідок внутрішнього конфлікту в душі людини, яка в боротьбі за існування проявляє властивості певного типу чи характеру, як головно на тлі штучної інтриги, в якій виступають і борються так само штучно утворені та ефективно підмальовані постаті; головною пружиною, що спричиняє рух у драмах Старицького, є вибух афекту, розгарячкованої пристрасті, що нерідко проявляється цілком довільно, відповідаючи лише цілям автора в наміченій ним інтризі; важливими акцесоріями драм з простонародного життя є співи, танці (з горілкою і без неї) та поверховий етнографічний елемент. В драмах, де виступає інтелігенція ("Не судилось", "Талан"), знати непевні спроби спертися на психологічному ґрунті. В історичних п'єсах, крім того, бачимо ідеалізацію головних постатей, патріотичний пафос і ще більшу штучність сценічних ефектів. Треба зауважити, що хоч романтичний напрямок в драматургії в наші часи вже виглядає перестарілим, все-таки п'єси Старицького завдяки своїй сценічності мають великий успіх серед широкої публіки, особливо серед здекласованих верств і серед селян; їх моральний та патріотичний підклад, на якому будується драматична концепція, як рівно ж нетрудність засвоєння й виконання їх на сцені, — це ті додатні риси п'єс Старицького, які вказують на придатність їх для вистав аматорськими силами як у місті, так і на селі». ► ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ (англ. *sacral theatre*; фр. *Sacré Théâtre*; пол. *teatr sakralny*) — суперечливе словосполучення, замінниками якого інколи виступають *театр релігійний, театр церковний, театр біблійний* тощо. Термінологічна суперечливість пов'язана із протистоянням понять і ситуацій: *сакральне*, здавалося б, заперечує *театр* (адже сьогодні театр належить світській культурі), *театр*, відповідно, заперечує *сакральне* (адже сакральному відповідає простір обряду). Однак упродовж історії людства мистецтво завжди використовувалося релігією й політикою для вирішення їхніх завдань; так само й навпаки — невипадково ж Гегель писав, що «майбутнє красного мистецтва (як і притаманної йому релігії) — у релігії».

Незважаючи на суперечності, право на вживання цього словосполучення дає тисячолітня театральна традиція: у первісних (та й не тільки) формах релігійного життя театр і релігія існували невіддільно, власне, вистава й була обрядом; саме тому найперші античні театри влаштовувалися поблизу *святого кола* Діоніса і були органічним елементом релігійного свята; простором, у якому здійснювалися перші християнські вистави, був храм тощо; нерозривний зв'язок театру й обряду відображають власні назви театральних жанрів середньовіччя — *Sacre azione* (священна дія), *Ludi theatrales sacr*» (священні театральні ігри), *Sacre Rapprezentatione* або *Le rappresentazioni sacri* (священні видовища), *Drama comico-tragicum historiam sacram* (драма коміко-трагічна історична сакральна), *Historia sacra* (історія сакральна), *Tragoedia nova et sacra* (нова сакральна трагедія), *Comoedia sacra* (драма на біблійний сюжет), *Comedias de santos* (релігійні видовища про діяння апостолів), *Farsas sacramentales* (священні фарси), *Ordo* (священні тексти), *Drama sacrum, Sacrum exercitium oratorium* та ін.

Поряд зі словосполученням *сакральний театр* у мистецтвознавстві вживаються й інші дотичні до *сакрального театру* словосполучення. Так, Іван Франко вживав словосполучення *церковні дійства, церковні драми пасійні та містерії, церковні містерії, релігійна драма, релігійні вистави, звані містеріями*» і *духовні драми* як тотожні. Сергій Єфремов, пишучи про містерії, вживав словосполучення *релігійні сценічні вистави*. Михайло Возняк вживав словосполучення *церковні драми, релігійні драми* і *духовні драми*. Олександр Білецький вживав словосполучення *духовна драма* і *церковна драма* як синоніми. Всеволод Всеволодський-Гернгросс, пишучи про шкільний театр, уживає словосполучення *церковно-шкільний театр*. Олексій Гвоздєв писав про *церковні інсценізації, релігійні інсценізації, релігійні процесії* та *духовні драми*. Стефан Мокульський одночасно вживав словосполучення *церковні інсценізації, церковні драми, церковний театр*, а також *релігійні інсценізації, релігійні вистави* і *релігійний театр*» У доволі широкому значенні — як жанр (чи його модифікації) — вживає словосполучення *релігійна драма*, а далі й *християнська драматургія* Степан Хороб, до кола уваги якого потрапляють твори різних жанрів. З кінця XVIII і упродовж XIX ст., пише він, жанр і стиль української релігійної драми трансформувався в сакральних сюжетах, образах, характерах світсько-секуляризованої драми: у драматургії Пантелеймона Куліша («Іродова морока»), Панаса Мирного («Спокуса»), Лесі Українки («Одержима», «В катакомбах», «На полі крові», «Вавилонський полон», «Йоганна, жінка Хусова»), у так званих *пророчих* п'єсах Лесі Українки («Кассандра»), у творах Володимира Винниченка («Пророк»), Миколи Куліша («Народний Малахій»), де теоцентрично й метафізично закладена ідею християнсько-релігійного ладу й офіри.

Ще ширшу систему значень подають американські словники театру, в яких термін *релігійний театр* має чотири значення: «*драма, що* функціонально являє частину релігійного ритуалу (літургійна драма)»; «*релігійна святкова драма* (як

грецька трагедія або середньовічні містерійні цикли)», «*секулярна драма* з релігійними інтенціями" ("Вбивство у соборі" Т. Еліота), «*п'єси, в яких* діють релігійні персонажі». Джеральд Бордмен так само відносить до зразків релігійної драми не лише «Вбивство у соборі» Т. Еліота, а й «Ришельє» Бульвер-Літтона.

Нарешті в сучасному зарубіжному театрі набуває поширення й точка зору керівника театру «Bread and Puppet» Петера Шуманна, згідно з якою і сам *театр є формою релігії*, а в театрознавчих дослідженнях релігійні сюжети відіграють не другорядну роль (приміром, основні назви розділів «Історії театру» Г. Віккема мають назви «Суспільства та їхні боги» (про театр античності і Сходу), «Бог і Суспільство» (європейський християнський театр до Реформації), «Принци та їхні слуги» і, нарешті, «Армагедон».

Пітер Брук уживає поняття *сакральний театр* (англ. *sacral theatre*) поряд з *брутальним* (народним, вуличним), *померлим театром* і *театром як таким* (об'єднує сакральний і брутальний театри).

Подібна термінологічна ситуація склалася й у музикознавстві, де розрізняються *церковна* музика (нім. *Kirchenmusik*, італ. *musica sacra, musica da chiesa*, фр. *musique sacree*, англ. *church music*), *культова* і *духовна* музика: *церковна музика* — це музика християнської церкви, призначена для супроводу служби або виконання у т. зв. неслужбовий час; *культова музика* — охоплює не лише християнську музику, а й музику інших культів; *духовна музика* — включає твори на релігійну тему, розраховані на виконання в домашніх умовах або у концертному виконанні.

Утім, і цей поділ — умовний (англомовні виконавці словосполученням *sacred music* позначають не лише *церковний*, а й *релігійний* репертуар; ще раніше, пише М. Кунцлер, — «опозицією до розвитку церковної музики, представленої віденською класикою, був романтичний ідеал *священної музики* (*musica sacra*)», який відігравав значну роль у суперечці щодо правильного розуміння церковної, точніше, літургійної музики аж до літургійної реформи II Ватиканського собору»), що спонукає дослідників шукати точніші словосполучення: *богослужбовий спів* та ін.

Так само порушує питання сучасний дослідник О. Парін: «Що називати сакральною оперою — твори з виразно виявленою релігійною (у Європі XIX століття — християнською) тематикою? Або усі ті творіння, де є свідома гра з *магічною функцією* співу, де *священні функції* персонажів і подій пробиваються крізь завісу сюжету, теж можуть претендувати на звання *сакральних*. Тоді, власне, усі твори доби зародження опери слід визнати *сакральними*». І як зразок, «Мадам Баттерфляй» Пуччіні, яку «можна за бажання прочитати як сакралізовану притчу», свідченням чого є постановки Хорхе Лавеллі, Роберта Вілсона і Петера Конвічного.

Традиційно сакральний театр протиставляється театрові профанному, світському. Як теоретична проблема високого рівня узагальнення це протиставлення, безумовно, має сенс, однак стає абсолютно непридатним ледве ми спробуємо застосувати його до конкретного історичного матеріалу, адже обидва поняття

лише дуже умовно, саме як абстрактні поняття, фіксують два полюси одного й того самого явища, що виступає під двома псевдонімами: *театр* і *обряд*. Зазвичай це розмежування здійснюється за ознакою появи спостерігача і, відповідно, переорієнтацією внутрішньо спрямованого обряду назовні, на сторонніх осіб, глядачів. Однак виходячи з цієї ознаки, важко диференціювати навіть релігійні жанри театру античності («у римському мистецтві, — зауважував Гейзінга, — абсолютно зливаються зображення священного і світського») і середньовіччя — приміром, літургійну драму і містерію.

Людмила Софронова, досліджуючи поетику українського шкільного театру і проаналізувавши чималий масив драматичних текстів, робить несподіваний, на перший погляд, висновок, який, утім, підтверджується й іншими історичними фактами. «Межа між світським і сакральним, — пише дослідниця, — незважаючи на чіткість опозиції, не завжди була очевидною <…> Межа між сакральним і світським породила численні осцилюючі форми, характерні саме для української культури XVII-XVIII ст. Усередині цих форм перехід від сакрального до світського відбувався неодноразово. Він тим більше знаменний, що відбувався на гранично малому просторі <…> У шкільному театрі сплавлялися функції дидактичні й естетичні, і він завжди знаходився у прикордонній зоні світської і сакральної культур <…> Межа між сакральним і світським у шкільному театрі проходила й у жанровій системі. Систему цю можна представити розташованою в колі; центр його володів найбільшою сакральністю; світський же початок був найбільше відчутний на периферії».

Основні жанри, в яких реалізував себе сакральний театр за доби середньовіччя, — літургійна драма, напівлітургійна драма, міракль, містерія, мораліте й ауто сакраменталь. У Новий час сакральний театр виступав здебільшого у формі *християнської драми* й *християнської трагедії*. ► ТЕАТР ПРОФАННИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ТЕАТР САЛОНОВИЙ (фр. *théâtre de salon*) — словосполучення, що застосовується переважно до придворних видовищ XVII–XIX ст., доби панування салонів (театр придворний, театр рококо та ін.). Основні жанри салонового театру — *комедії салонові* (дотепні балачки персонажів у салоні); *казки* (жанр дістав поширення у XVIII–XIX ст., після народження у 1690-х рр. французької літературної казки Марі-Катрін Лежюмель де Барневіль, графині Д'Онуа, яка утримувала наймодніший у Парижі салон); *комедії прислів'їв* (драматичні прислів'я; ілюстрування прислів'їв, які публіка мусила відгадати); *шаради* (різновид комедії прислів'їв, пантомімічна сценка на відомий сюжет у дусі італійської комедії *dell'arte*, зміст якої учасники салону намагалися відгадати й упізнати героїв); *комедії марівводажні* (легковажна салонова балаканина на тлі кокетерії); *мелодекламації* (декламація у супроводі музики); *вакханалії* (музичні танцювальні імпровізації у паризьких салонах доби Директорії); *інтермедії* та ін. ► ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР РОКОКО

ТЕАТР СВІТУ (лат. *theatrum mundi*) — словосполучення, що з'являється, очевидно, у XII ст. і яким за доби середньовіччя характеризується, судячи з назв

творів, містерійний жанр; у XVI ст. ця назва застосовується також для визначення одного з різновидів театру ляльок. Крім того, у XVI–XVII ст. — це словосполучення було поширеною метафорою світу й життя. Інколи визначення *theatrum mundi* вживається стосовно механічних театрів, а в XX ст. — *інтеркультурного театру*. ► ТЕАТР ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ, ТЕАТР АВТОМАТІВ

ТЕАТР СЕЗОННИЙ (англ. *stock theatre*) — у США — театральний колектив, трупа якого набирається лише на один сезон. Сезонним інколи називається також календарний театр, вистави якого виконують з нагоди релігійних свят — давньогрецький театр, релігійний театр середньовіччя та ін. ► ТЕАТР КАЛЕНДАРНИЙ

ТЕАТР СЕНТИМЕНТАЛІСТИЧНИЙ (від фр. *sentiment*) — напрям у театрі другої половини XVIII ст., який постав як альтернатива *панраціоналізмові* й *логоцентризмові* першої половини XVIII ст.; сентименталістичний театр — це театр третього стану, отже й *міщанської драми*. Зосереджуючи увагу на внутрішньому світі і почуттях людини, сентименталізм спирався на філософські ідеї П. Гассенді, Т. Гоббса, Дж. Локка. Дж. Берклі, Д. Юма, які проголошували чуттєвий досвід основною формою пізнання. Відтак синонімами до *прекрасного* і *достеменного* стали *природність* і *органічність*. Настрої сентименталістичного театру частково збігаються з раннім *романтичним театром* (Ф. Шиллер, Й. В. Гете, творчість штюрмерів), однак на відміну від бунтівного романтизму, театр сентименталістичний був радше *чутливим*. В українській драматургії сентименталістичні тенденції виявилися, зокрема, у творчості І. П. Котляревського («Наталка Полтавка»). ► ТЕАТР БУРЖУАЗІЙНИЙ, ТЕАТР ПРЕРОМАНТИЧНИЙ, ТЕАТР РОМАНТИЧНИЙ

ТЕАТР СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ (нім. *Mittelalterliches Theater*; пол. *teatr średniowieczny*) — узагальнена назва європейського театру доби середньовіччя. Хронологічні рамці його визначаються уявленням про тривалість самого середньовіччя: початок середньовіччя пов'язують із падінням Римської імперії, кінець — зі здобуттям турками Константинополя (1453), інколи — з відкриттям Америки (1492), з початком Реформації (1517), з Нідерландською революцією (1566), з Англійською революцією і завершенням Тридцятилітньої війни (1648) або навіть з початком Французької революції (1789). Основні форми театру середньовіччя: *ауто* (*ауто сакраменталес*), *інтермедія, літургійна драма, міракль, містерія, мораліте, напівлітургійна драма, соті, фарс*, а також театральні системи, які постали за доби середньовіччя, однак розвиток їх припав на пізніший час — шкільний театр та ін. ► ТЕАТР ПРИДВОРНИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ТЕМНИХ ВІКІВ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ, ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ

ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ (англ. *symbolist theatre* від грец. — символ — знак, прикмета) — одна з перших моделей режисерського театру, що постала у Франції у 1880-х рр. Модель створена на ґрунті ідей французьких поетів Поля Верлена, Стефана Малларме, а також бельгійського драматурга Моріса Метерлінка, який пропагував *театр мовчання* і *театр очікування*.

Термін *символізм* уперше використали Стефан Малларме (1842–1898) і представники французького символістичного руху в своєму маніфесті, опублікованому 1886 р. в «Le Figaro».

Суперечливість естетичної програми і мистецької практики символізму визначалася, з одного боку, абстрактно-гуманістичними пошуками ідеалу, критикою буржуазного суспільства і відвертою апологією індивідуалізму, а з іншого — тим, що пошуки нових засобів виразності поєднувалися з *естетством* і *формалізмом*.

Теоретичною основою символізму були суб'єктивно-ідеалістична філософія (А. Шопенгауер, Е. Мах, неокантіанці), *філософія життя* Ф. Ніцше та ідеї А. Бергсона, що характеризуються містицизмом, самозаглибленням, перебільшенням ролі безпосереднього переживання, проголошенням ірраціональної інтуїції основою мистецької творчості.

Для символізму, у цілому, важливий не так видимий, як прихований бік того або іншого явища, його алегоричне, часом містичне значення. Раціональні форми пізнання втрачають у символістів своє значення, домінує звукове і фонетичне начало, що наближає поезію до музики.

У театрі символізм стверджував принциповий розрив із реальною дійсністю. Один з лідерів символізму, Стефан Малларме, закликав до створення *синтетичного театру*, який сполучав би слово, колір, музику і впливав на глядача, як і музика. Саме театр символізму висунув принцип автономності творчості режисера і художника стосовно драматургії. Спектакль, ритм, рух символісти розуміли як начала ірраціональні.

Намагаючись реставрувати середньовічні видовища — містерії, міраклі та інші форми і жанри, символісти використовували театральну техніку і сценічні стилі різних епох. Особливо приваблював символістів (Малларме і Метерлінка) театр маріонеток, а Гордон Крег, врешті, висунув концепцію *театру надмаріонетки*.

Перші студійні символістичні театри постали в Парижі наприкінці XIX ст.: «Театр д'ар» (1890–92) під керівництвом Поля Фора, «Евр» (1893–1899), очолюваний Орельєном Люньє-По, «Театр дез ар» (1910–1913) Жака Руше. До репертуару театрів входили містично-поетичні п'єси-легенди П. Кійара, К. Мендеса, М. Метерлінка, Ш. ван Лерберга та ін.; значне місце відводилося читанню творів Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме; у театрі «Евр», поряд із декадентськими п'єсами про роздвоєння особистості, розпад свідомості і самотність, виставлялися п'єси Г. Ібсена, Б. Б'єрнсона, ранні драми А. Стріндберга, Р. Роллана, М. Горького.

Невдовзі після появи «Принцеси Мален» — першої символістичної містерії Моріса Метерлінка — сімнадцятилітній Поль Фор (1872–1960) створив 1890 р. в Парижі Художній театр — перший символістичний театр — *театр містичних одкровень*, який дивував глядачів незвичною на той час умовною пластикою, одноманітністю інтонацій, *потойбічними голосами*. У маніфесті, що передував відкриттю театру, Фор критикував комерційний театр, адюльтерну драматургію,

розважальність, натуралізм і намагався відродити *ідеалістичний*, як він його називав, театр; театрові дійсності, яку можна пізнати, він протиставляв театр мрії, храм чистої ідеї.

Підтриманий лідерами французького символізму — Малларме, Реньє, Верхарном — Художній театр проіснував однак недовго. Орієнтуючись на поетів і створюючи «театр поетів», Поль Фор говорив: «Я хочу запропонувати аудиторії вірші, старі, нові, читання яких супроводжуватиметься музикою. Виконавець не буде персонажем, але тільки голосом; усі живописні й музичні засоби мають лише акомпанувати голосу, передаючи такі естетичні відтінки емоції, яких жоден з акторів не в змозі досягнути». Ця формула визначає напрям шукань Фора. Не персонаж, а лише голос, не дія, а лише слово — ось принцип, відповідно до якого здійснювалися постановки Художнього театру, практика якого тяжіла до *театралізованого читання*, тобто *театру читця*, адресованого мистецькій еліті Парижа.

Але *театр поетів* був одночасно і *театром режисерів-художників*, у творчості яких символізм виявився найяскравіше: А. Аппіа (Швейцарія), Г. Крег (Англія), Г. Фукс, почасти М. Райнгардт (Німеччина).

Для постановки перших символістичних вистав характерно: впровадження (вперше у Поля Фора) ефекту *чорного кабінету*; використання замість ілюзорної — асоціативної декорації, що акомпанувала голосу і надавала п'єсі або поемі певне емоційне забарвлення; повернення локального кольору і наївної простоти в оформленні; використання неглибокої сцени, гра на просценіумі; використання напівпрозорої (*газової*) завіси, за якою діяли актори (зі сцени лунали одноманітні голоси, вибудовувалася сомнамбулічна пластика); панування атмосфери таємниці.

У спогадах Поль Фор залишив такий опис вистави «Пісня пісень»: «Світлові проекції змінювали свій колір у кожній сцені і надавали їм особливого ритму більш-менш сильним виявом пристрасті; одночасно змінювалися й запахи. В усіх верхніх ложах зали для глядачів поети і машиністи старанно натискали пульверизатори, які розповсюджували пахучі повітряні хвилі. Деякі жартівники почали вдихати запах з усіх сил, так, що вистава могла б закінчитися веселим галасом, якби сторожа, що складалася з поетів (Еміль Верхарн, Поль Клодель та ін.) не відновила порядок. Оскільки ліри були відсутні, у хід пішли палиці. Глядачі розділилися на дві половини — на символістів і символістофобів. Вистава збагатилася суперечками, тумаками, ударами палиць, свистками і вигуками привітання. Чутно було навіть шум пострілів з револьверів… Присутній на виставі Сарсе пережив тяжкі хвилини, адже викликав до себе ненависть молодих поетів. Найвідданіші символізмові підклали йому під крісло петарди… Під час вистави, коли Сарсе сміявся надто голосно, Сен-Поль Ру, у відчаї крикнув йому з балкона першого ярусу: "Якщо ви не припините, я впаду на вашу голову"».

«Метерлінківські п'єси "Сліпі", "Непрохана", "Там, усередині", — писала Т. Бачеліс, — часто називали містеріями. Це, мабуть, не до кінця точно. Символістична

метафізика цих п’єс виникла як свого роду репліка театральної поезії на ніцшеанську тезу про те, що “Бог помер”. Сліпі Метерлінка приречені жити у покинутому Богом світі без причини, — вони не винуваті». З реплікою авторитетної дослідниці важко до кінця погодитися, так само як важко й заперечити, адже все залежить від того, як сприймати сам театр символізму — лише як стилізацію, чи як справжній пошук втраченого бога. Інша справа, що бог цей відшукувався подеколи у незвичному досі просторі. Адже, як справедливо писав В. Максимов про назву одного з провідних символістичних театрів «Творчість» («Euvre») Орельєна Люньє-По, «самому слову *Euvre* у символістичних колах надавався глибокий, подеколи містичний, сенс — не стільки *творчість*, скільки *творення*, *священнодійство*». За словами сучасника цих процесів Бенедетто Кроче, це був період, коли поезія переставала бути поезією, намагаючись перетворитися на одкровення Абсолюту, але максимумом метафізичних проблем була порожнеча.

У російському театрі символізм розвивався в період реакції після поразки революції 1905–1907 рр. Так, Вс. Мейєрхольд у цей час висуває формулу *містико-реалістичного театру*, яким, на його думку, був театр стародавніх греків. «Розмірковуючи над “Смертю Тентажиля” Метерлінка, — писав К. Рудницький, — Мейєрхольд спершу дуже хотів поставити її так, щоб глядачі відчули зв’язок між п’єсою і російською злобою дня <…> проте, не знайшовши підтримки у самому тексті п’єси, Мейєрхольд відмовився від сподівання нав’язати Метерлінкові політичну активність. Він пішов в іншому напрямі, який, посилаючись на Станіславського, визначив так: “Вихідна точка для нас — богослужіння. Спектакль Метерлінка — ніжна *містерія*”»). У ці самі роки Олександр Таїров, який, за спостереженням П. Маркова, «упродовж усього свого життя стверджував значення великих форм містерії — трагедії і арлекінади — комедії», відкрив Московський Камерний театр містерією «Сакунтала» Калідаси, а пізніше запропонував глядачеві вакхічну драму «Фаміра-Кіфаред» І. Анненського (в якій, за словами К. Державіна, стверджувалася «релігія торжествуючої плоті»), виставу «Покривало П’єретти» (що стала, на думку критика, спробою створити *німу містерію*) і «Саломею» О. Вайльда (виставу, яка, за словами самого Таїрова, була *містерією навиворіт*).

Попри складність процесів сценічного богобудівництва, спільним для усіх різновидів символістичного театру цієї доби був саме паратеатральний (прикордонний, багатошаровий) характер його пошуків. Одним з найяскравіших прикладів чого стали містерійні постановки Рудольфа Штайнера — зокрема, «Елевзинської містерії» Е. Шюре (з Марією Сіверс у ролі Деметри), показаної на Мюнхенському конгресі теософського товариства.

«Перетворення театру на храм, — пише Неллі Корнієнко, — відродження містерії, про що слідом за європейськими авторитетами говорили зараз Вяч. Іванов та Андрій Бєлий, стає головною ідеєю театральної революції, котру розпочав Мейєрхольд <…> людина в європейській драмі починає прочитуватися крізь міс-

тичні, метафізичні формули», відтак «аристократичні містерії Ібсена, Метерлінка, Оскара Вайльда, Кнута Гамсуна стають, як писала критика, євангеліями часу», а «одночасно це було і євангелієм модернізму».

Основні характеристики театру символізму доволі чітко фіксують назви, які висували самі символісти у своїх маніфестах: *театр мовчання, театр однієї волі, театр очікування, театр поета, театр статичний, театр умовний* та ін. ► ТЕАТР ЕЗОТЕРИЧНИЙ, ТЕАТР МОВЧАННЯ, ТЕАТР НЕРУХОМИЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР СИНКРЕТИЧНИЙ (від грец. *synkretismos* — з'єднання) — концепція, висунута естетикою Просвітництва (Джон Браун, 1763), про первісне злитття елементів театру (релігійних, філософських, політичних, мистецьких), які у процесі еволюції емансипувалися від *недорозвиненого* стану і виокремилися у самостійні види мистецтва.

Мистецькі й суспільні процеси пізніших часів поволі спростовують цю теорію, не здатну пояснити усього різноманіття *парамистецьких* жанрів. Можливо, саме тому в працях провідних філософів, мистецтвознавців і естетиків останніх десятиліть дедалі частіше виголошується теза про *багатовалентність* і *поліфункціональність* мистецтва. Твором мистецтва сучасна естетика згодна вважати усе, що визнається певною аудиторією за мистецтво. І цьому визнанню не перешкоджають «нав'язані» соціумом принагідні, утилітарні та інші *парамистецькі* функції, що їх здійснює *мистецтво*. Адже *мистецтво* — не «річ у собі», воно лише обслуговує соціум і мету, що знаходиться поза *мистецтвом*, — у сфері політики, моралі, дозвілля тощо. На перше місце висувається, таким чином, соціальне буття, в якому *театральності* відводиться функція демонстрації намірів і можливостей, тоді як *мистецтву* — переважно функція винахідливого й досконалого втілення цих репрезентацій. Простором, який об'єднує і *театральність*, і *мистецьку досконалість*, стає *театр*. Щоправда, кожен час завжди намагається приховати цю подвійність і буцімто *непритаманні* театрові цілі, що мають зазвичай політичний характер. Саме наявність цієї мети й визначає потребу в пошуку актуальних для кожного часу відповідей: з якою метою і для задоволення чиїх потреб створюється ця коштовна забавка — театр, що вона *демонструє*, чим *принаджує*, у чому і навіщо *емансипується*. ► ТЕАТР АРХАЇЧНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ, ТЕАТР ОБРЯДОВИЙ, ТЕАТР САКРАЛЬНИЙ

ТЕАТР СИНТЕЗІВ (італ. *scenosintesi*, англ. *stage synthesis*) — запропонована вождем футуризму Філіппо-Томазо Марінетті модель театру, в якій були реалізовані головні принципи футуристських маніфестів. 1915 року, під час війни, в Італії була сформована пересувна акторська трупа на чолі з Берті, що показувала футуристичні *синтези* або *предметні драми* по всій Італії. Синтезами Марінетті називав крихітні п'єски-сценарії (всього їх написано шістдесят штук). Так, у *предметній драмі* «Симультанність» на сцені одночасно і майже без слів протікало життя міщанської сім'ї й кокотки. У синтезі «Їдуть» сцена являла залу для бенкетів із накритим посередині столом; почувши від мажордома «Їдуть», слуги здійснювали

останні приготування до прийому гостей, однак гості так і не з'являлись. У синтезі «І жодної собаки», що незмінно викликав роздратовану реакцію публіки, по сцені, що являла пустельну нічну вулицю, пробігав собака; потім завіса опускалась. У синтезі «Основи» завіса на сцені піднімалася на висоту, що давала змогу бачити людей лише до пояса; ці половинки тіл мали дати глядачеві уявлення про ситуацію, в якій перебували власники тіл (тут були солідні, утоплені в кріслах сідниці, що *спілкувалися* з ефектними ніжками; ноги, які переступали від нетерпіння, ноги, які постукували по підлозі та ін.). У пізнішому синтезі «Вулкан» (1926) коханці-еротомани вирішили зробити свою пристрасть подібною до виверження Етни, щоб поєднати красу насолоди з красою руйнування; так здійснилася піротехнічна містерія з участю Етни, Місяця, поета і натовпу, доведеного до екстазу. В результаті коханці загинули під вулканічною лавою, а поета вбив натовп, сп'янілий від його еротично-руйнівних віршів. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ФУТУРИЗМУ

ТЕАТР «СИНЯ БЛУЗА» (рос. *Синяя блуза*, англ. *Blue Blouse*) — у СРСР, починаючи з 1923 року, жанр естрадно-театральних видовищ, інсценізована (жива) газета. Програми *синьоблузників* складалися зі вступних і заключних парадів, ораторій, літературно-художніх монтажів, оглядів, фейлетонів, сценок, інтермедій, частівок, хорових і танцювальних номерів. Широко використовувалася *колективна* (*хорова*) *декламація*. Свої виступи *синьоблузники* здійснювали у *синіх блузах,* показуючи вистави в червоних кутках, клубах, будинках культури, на заводах під час обідніх перерв та ін. ► ТЕАТР ОБІДНІЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР СИТУАЦІЙ (фр. *théâtre de situations*, англ. *Theatre of Situations*) — висунута Ж.-П. Сартром в есеї «Pour un théâtre de situations» («For a Theatre of Situation», 1947) концепція екзистенціалістичного театру. На думку Ж.-П. Сартра, який заперечував життєподібність у мистецтві, цей театр має відтворювати типові універсальні ситуації, доведені до катастрофи і пограниччя. «Наш театр, — писав Сартр, — свідомо відмежовується від так званого *реалістичного театру*, адже реалізм не дав нічого, крім п'єс про те, що людина терпить поразку, підкоряється і пливе за течією; він завжди показував, як зовнішні сили ламають особистість, перетворюючи кінець-кінцем на слухняний флюгер». Саме тому, — продовжував Сартр, «ми прагнемо, щоб наш театр став театром міфів; щоб він розігрував перед глядачем великі міфи про смерть, вигнання і любов». Ідеї Сартра вплинули на творчість найкрупніших режисерів XX ст. — режисерів «Картеля чотирьох», Жана Вілара, Жана-Луї Барро, Пітера Брука та ін. ► ТЕАТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ

ТЕАТР СІМЕЙНИЙ (англ. *family theatre*) — загальна назва театрів, які пропонують глядачеві продукцію (*family production*) для сімейного перегляду — для дітей та їхніх батьків. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ

ТЕАТР СКОМОРОХІВ (сербск.-цслов., рос.-цслов. *скомрах*; пол. *skomoroch* від давньопол. *skomrosny, skomroszny* — безсоромний, skowrysny, skowrosny) — в XI–XVIII ст. на Русі — об'єднання мандрівних акторів — скоморохів; у XVI–XVII ст.

скоморохи відомі й у Польщі. Перші літописні згадки про скоморохів датуються початком XI ст., а сам термін *скоморох*, вважається, походить від грецького *майстер сміхотворства*, однак остаточно етимологію цього слова не з’ясовано. Вважалося, що скоморохам притаманні особливі здібності і в народі їх сприймали як ледве не надприродних істот, відзначених богами, а їхнє мистецтво вважалося служінням божеству — саме тому в народному епосі їх називали *віщими* й *святими*. Після хрещення Русі зображення скоморохів ще деякий час з’являлися у християнських храмах, однак згодом скоморохи почали зазнавати чималих утисків з боку церкви. Вже в початковому літописі під 1068 р. автор-християнин, засуджуючи поганську віру, обурено писав: «… цими й іншими способами диявол спокушає, всілякими хитрощами зваблює нас від Бога, трубами, скоморохами, і гуслями, і русаліями. Адже бачимо ігрища утоптані і людей безліч на них. А як почнуть давити один одного, видовища робить — бісом задумані діла, — а церкви стоять, навіть коли настає час молитви, мало їх знаходиться у церкві. От через те і кари різні приймаємо від бога, військові нашестя…» Кульмінаційною подією в боротьбі офіційної російської церкви і держави проти скоморохів стали грамоти і царські укази 1648-го року. Незважаючи на жорсткі утиски, скоморохи проіснували на Русі принаймні аж до XVIII століття. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР СЛОВА (нім. *Wortheater*) — поняття, яке застосовується для характеристики театру, в якому переважають розмови персонажів. Інколи термін вживається для негативної характеристики *драматичного театру*. ► ТЕАТР ДРАМАТИЧНИЙ, ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР РОЗМОВНИЙ

ТЕАТР СМЕРТІ (пол. *Teatr Śmierci*) — один із різновидів театру сценографа і театру предметів, ідею якого сформулював польський художник і режисер Тадеуш Кантор у низці маніфестів («Театр смерті», 1975 та ін.) і реалізував у практиці створеного ще 1933 р. краківського театру «Cricot» (анаграма слова *цирк*). 1956 р. Кантор створив театр «Cricot–2», у якому здійснювалися вистави переважно за п’єсами Ст. Віткевича або за власними сценаріями на кшталт гепенінга («Каракатиця» Ст. Віткевича, 1956; «Цирк» К. Мікульського, 1957; та ін.). Театр постав з ініціативи художників, тому й своєрідність його виявилася в акцентуванні пластики. Розвиваючи, а водночас і сперечаючись з ідеєю надмаріонетки Крега, Кантор у маніфесті «Театр смерті» писав: «… на узбіччі офіційного театрального авангарду з’являється манекен…» З 1967 року режисер широко використовує у своїх виставах манекени. Проголошуючи принципи *автономного театру*, Кантор відмовляється від «скромної ролі відтворення і передачі літератури» у виставі, пошуку «нового змісту і нових форм виразу»; кожна вистава Кантора була фантазією на теми новітніх напрямів пластичного авангарду. Спектаклі Кантора здійснювалися у підвальному приміщенні галереї «Krystoforow».

Подібні естетичні принципи сповідував також польський режисер Юзеф Шайна, який створив 1972 р. театр «Studio». У роки нацистської окупації Шайна був

в'язнем Освенціма і Бухенвальда, що наклало відбиток на його творчість. Усі вистави Шайни — це моторошні гротески, пластичні метафори катастрофи століття. *Пластичний театр* Шайни пройнятий спогадом про злочин нацизму — навіть інтерпретуючи класичну літературу, Шайна використовує протигази, муляжі, манекени, скульптурні постаті калік тощо. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР НА ЦВИНТАРІ, ТЕАТР ПЛАСТИЧНИЙ, ТЕАТР ХУДОЖНИКА

ТЕАТР СНОВИДІНЬ (англ. *theatre of dreams*) — у 1920-х рр. стале визначення (у Б. Алперса, Б. Брехта та ін.) театру *четвертої стіни*. У протилежному значенні термін застосовував Є. Шанявський, пропагуючи антинатуралістичний поетичний театр марень. ► ТЕАТР АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ

ТЕАТР СОБОРНИЙ, ТЕАТР СОБОРНОГО ДІЙСТВА (рос. *театр соборный, театр соборного действа*) — концепція культового театру, що її запропонував російський символіст В'ячеслав Іванов (1916). У *соборному дійстві* Іванов вирізняв три моменти: «релігійне неприйняття суцільно зараженого гріхом світу; проникнення в істину; дія в ім'я нової релігії, творчість нового життя». Ідея «соборності» передбачала перетворення театру на храм, а згодом — вихід на площу у формі містерії або міраклю. Частково ідею соборного театру реалізовано у творчості Г. Чулкова, Ф. Сологуба, І. Анненського, у деяких виставах Вс. Мейєрхольда, у драматичній трилогії О. Блока, у фольклорних обробках для театру О. Ремізова. ► ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ — у Радянському Союзі — театр, що спирався на доктрину *соціалістичного реалізму* (сам термін уперше з'явився 23 травня 1932 р. на сторінках «Литературной газеты» і невдовзі був трактований як правдиве, історично конкретне відображення дійсності у її революційному розвиткові з метою ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму). 1954 р. Бертольт Брехт у статті «Соціалістичний реалізм у театрі» подав інше визначення методу: «Художній твір, побудований за принципами соціалістичного реалізму, розкриває діалектичні закони суспільного процесу, знання яких допомагає суспільству визначити долю людини. Воно приносить задоволення від відкриття цих законів та їхнього спостереження. Художній твір, побудований за принципами соціалістичного реалізму, відображає характери і події як історично зумовлені, що за своєю природою суперечливі і можуть бути змінені. Це передбачає значний поворот у мистецтві; необхідні серйозні зусилля заради відкриття нових засобів відображення. Сценічне вирішення старого класичного твору за принципами соціалістичного реалізму виходить з того, що людство зберегло такі твори, які художньо відображали його прогрес, спрямований до дедалі сильнішої, сміливішої, витонченішої гуманності. Це вирішення, таким чином, акцентує прогресивні ідеї класичного твору». У радянському театрі метод соціалістичного реалізму упроваджений лише у вербальній сфері (у виголошуваних персонажами гаслах), у невербальній — у зонах мовчання й підтексту — театр

розвивався здебільшого у річищі психологічного, реалістичного, романтично-побутового й агітаційного театрів. ► ТЕАТР РАДЯНСЬКИЙ

ТЕАТР СОЦІАЛЬНОЇ МАСКИ (рос. *театр социальной маски*) — визначення, що його запропонував Борис Алперс для пояснення системи театру Вс. Мейєрхольда: «Найголовніше, що здавалося абсолютно неможливим для більшості тодішніх відвідувачів театрів: театр ставав політичним агітатором. Мітингові промови, повідомлення з фронту, спів Інтернаціоналу, такі *нетеатральні* сучасні слова про меншовиків, контрреволюцію і т. ін. — це схвильована і гостра мова революції, мова її озброєних загонів». Насправді вистави Мейєрхольда нерівноцінні, вони не вписуються в жодну із існуючих систем — одні з них були пов'язані з системою «старовинного театру», інші тяжіли до «механічного» або «експресіоністичного» театру, були й такі, що наближалися до традицій «психологічного реалізму». «Кожна його вистава, — писав про Мейєрхольда Є. Вахтангов,— це новий театр. Кожна його постановка могла б дати цілий напрямок. Мейєрхольд дав коріння театрам майбутнього». Якщо ж визначати особливе, неповторне у творчості Мейєрхольда і його послідовників, то, мабуть, на початку 1920-х рр. і справді слід вирізнити саме принцип *соціальної маски*. Спілкування в цьому типі театру переважно оминало *четверту стіну*, актор маніпулював маскою, *грався* з нею. На принцип маски спиралися й інші режисери лівого театру — Лесь Курбас, Ервін Піскатор, Бертольт Брехт. ► ТЕАТР МАСКИ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР СПІЛЬНИЙ, ТЕАТР СПІЛЬНОТИ (англ. *collaborative theatre*) — починаючи з 1960-х рр. — театр, у якому актори і режисер спільно створюють п'єсу у процесі роботи над виставою («Théâtre du Soleil» та ін.); театр, у якому режисер виконує роль не так організатора, як творчого провокатора. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ

ТЕАТР СПОНТАННИЙ (фр. *théâtre spontana*; англ. *spontaneous theatre*; нім. *spontanes Theater*, ісп. *teatro espontdneo*) — за Патрісом Паві, театр, який намагається усунути межу між життям і грою, між актором і глядачем; спонтанна дія здійснюється з того моменту, коли між глядачем і актором починається творчий обмін (у визначенні М. Євреїнова і Т. Кантора — автономний театр). Ідею театру спонтанності (*Stegreiftehater*) висував також, працюючи у Відні, Дж. Морено, який створив 1921 р. в річищі *психодрами* однойменний театр. ► ТЕАТР ПСИХОДРАМИ, ТЕАТР СМЕРТІ

ТЕАТР СТАБІЛЕ (італ. *stabile* — постійний) — в Італії — муніципальні театри, що перебувають на утриманні держави і мають постійну трупу. Першим театром стабіле був «Пікколо театро» у Мілані (1947), створений П. Грассі і Дж. Стрелером. ► ТЕАТР ПОСТІЙНИЙ, ТЕАТР ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ, ТЕАТР СТАЦІОНАРНИЙ

ТЕАТР СТАТИЧНИЙ, ТЕАТР НЕРУХОМИЙ — модель театру, що її запропонував Моріс Метерлінк у трактаті «Скарби покірних» (1896). Теорія *статичного театру* — це принцип *вищої психології* стосовно драматургії. Метерлінк заперечує театр *нової ери* (після античності), адже цей театр зосереджує увагу на людських

пристрастях, які не можуть бути предметом театру; справжній сенс буття, на думку Метерлінка, розкривається за межами зовнішньої дії. Відтак засадничим для Метерлінка стає принцип *трагічного повсякдення*. ► ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР СТАТИЧНИХ КАРТИН, ТЕАТР ПЛАСКИХ ЗОБРАЖЕНЬ — різновид індійського театру пласких зображень, що має релігійне спрямування і в якому відбувається поєднання живопису й акторської гри, поширене також в інших країнах Азії.

У Бенгалії для показу картин використовують сувої, на яких епізоди священної історії («Рамаяни») зображені ярусами. Під час вистави оповідач повільно розгортає сувій і пояснює зміст сцен. Інколи свою розповідь він супроводжує виконанням балад. Первісно ці картини мали винятково релігійний характер, пізніше з'явилися світські сюжети.

У Раджастхані виконавців називають *бхопа*, картини — *пар*, *пхард*, а самі видовища пов'язувалися лише з релігійними відправами, що виявлялося і в сюжетах, і в обрядах, які супроводжували виготовлення і спалюванням пхардів, проте найважливіша частина видовища — не картина, а гімн на честь Девнараяні, яким і розпочинається вистава.

В Індонезії відомо театр статичних картин *ваянг бебер* (досл. театр, що розгортається). В одному з давніх документів про обставини народження цієї форми розповідається таке: 1361 р. театр створено за царським наказом для виконання магічної п'єси «Мурвоколо» під час церемонії вигнання злих духів; за кілька століть магічна функція ваянг бебера перейшла на видовища *ваянг куліт* (театр пергаментних ляльок), який відомо з 840–907-х рр. Усе, що пов'язано з видовищем ваянг бебера, пройнято давніми віруваннями виконавців і глядачів. Так, зокрема, священними вважаються всі речі, пов'язані із виконанням вистав, а тому й зберігаються вони на почесному місці в будинку *даланга* (даланг також уважався посвяченим). У XX ст. в Індонезії влаштовують фестивалі ваянгів, репертуар яких складається переважно з міфологічних вистав, що відтворюють діяння Рами за індійським епосом «Рамаяна».

Театри статичних картин під назвою *сурет-ханів* відомо і в середньовічному Ірані, де показувалися сцени Страшного суду, а також сцени з життя шиїтських святих. На початку XX століття в Ірані здобули популярність також *шехр-е-ференг* (що в перекладі означає *іноземне європейське місто*), своєрідний *райок*. ► ТЕАТР ВЕРТЕПНИЙ, ТЕАТР ПАНОРАМНИЙ, ТЕАТР РАЙОК, ТЕАТР СИМВОЛІСТИЧНИЙ

ТЕАТР-СТУДІЯ (італ. *studio*, від лат. *studeo* — навчання, наполегливо працюю, студіюю) — театральний колектив, у якому прокат вистав здійснюється одночасно із навчальною й експериментальною лабораторною роботою, спрямованою на пошук і перевірку нових форм і прийомів постановки, манери акторської гри, методу роботи тощо. Зазвичай театр-студія — це колектив однодумців, об'єднаних спільним світоглядом і спільними естетичними завданнями;

«Це не готовий театр, — писав Станіславський, — і не школа для початківців, а лабораторія для дослідів більш-менш готових артистів».

Уперше слово *студіо* застосував у російському театрі на початку XX ст. Всеволод Мейєрхольд, створивши у травні 1905 р. під патронатом К. Станіславського Студію на Поварській. Народження студії було зумовлене потребою в експериментальній роботі і підготовці акторів за системою Станіславського. «*Credo* нової студії, — писав згодом К. Станіславський, — зводилося до того, що час реалізму й побуту минув; настав час для ірреального на сцені». Однак у жовтні після перегляду генеральної репетиції вистави «Смерть Тентажиля» М. Метерлінка, Станіславський, очевидно, зрозумів передчасність експерименту і розформував студію, втративши на цьому вісімдесят тисяч карбованців.

Наступна студія К. Станіславського під керівництвом Л. Сулержицького (Перша студія МХТ, 1912) — була покликана стати лабораторією для перевірки основних принципів «системи» (1924 р. її реорганізовано у Московський Художній театр Другий — МХАТ 2); другу студію МХТ створено 1916 р. реж. В. Мчеделовим (1924 р. вихованці студії увійшли до складу трупи МХАТ); третьою студією МХАТ 1920-го року стала студія Вахтангова, на основі якої згодом створено театр ім. Є. Вахтангова; четверта студія МХАТ утворилася 1921 р., а 1927 р. перетворена на Реалістичний театр. Саме про ці студії Б. Алперс згодом писав: «Напередодені революції студійний театр, як найдовершеніший вираз т*еатру сновидінь*, став театром доби».

Ідеєю студійності в перші десятиліття XX ст. захоплювалися й митці інших країн. Так, 1913 р. Жак Копо створив у Парижі Театр Старої Голуб'ятні, новаторство якого й виявилося у ствердженні студійності і ревному вивченні досвіду тогочасної європейської сцени.

Активний студійний рух розгорнувся в перші роки радянської влади: у цей період у Москві створені театри-студії: ім. М. Єрмолової, під керівництвом Ю. Завадського, Р. Симонова, С. Радлова та ін. 1926 р. організовано оперну студію-театр імені К. Станіславського. Інколи ці студії сприймалися як *серйозна загроза театрові*.

В Україні першу загальнодоступну студію створено 1914 року.

16 травня 1916 р. театральну студію зі студентів, що навчалися в Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка, створив Лесь Курбас (з вересня студія виступала під назвою «Молодий театр», з лютого 1918 р. — як товариство на вірі «Молодий театр»). Це був, за словами В. Василька, «невеликий гурток інтелігентної театральної молоді, більшість з якої досі не брала участі в існуючих професіональних трупах через деякі матеріальні причини, а більше через моральні… Охота хіба молодому тілом і душею артистові йти в діло, де ставлять "Зайців", "Паливоду", "Ковбасу…" і таке інше. Як грати такі п'єси, то можна й зовсім не грати… Краще служить де-небудь в конторі та талану не розпорошувати марно… Так і було з більшістю цих молодиків… Не знаю зараз хто організатор, але знаю, що артист Лесь Курбас відіграв там велику роль і зараз є головою цього гуртка. Молодий

талановитий актор не задоволений вузько народним, напівсерйозним репертуаром Садовського і шукає виходу в молодому гуртковi, в який він вірить, як у самого себе. Працювали вони майже всю осінь і цілу зиму над "Царем Едіпом", шукаючи пластичного руху, тону… Це в них називається студія і там вони й надалі думають проходити класичний репертуар, а для вистав перед публікою на зимовий сезон 1917 року мають приблизно ставити такий репертуар: п'єси Винниченка, Лесі Українки, Ібсена, Гауптмана, Метерлінка… Л. Курбас навіть кида театр Садовського і виключно присвятить себе цьому молодому гуртковi. Не знаю, з якої причини, але я всією душею і серцем вірю в це молоде діло і весь тягнусь до них, до цих акторів без минулого, без корифеїв і *старих акторів*».

У маніфесті «Незалежної студії при "Молодому театрі" у Києві» (1920) так визначалися завдання творчого колективу: «Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна "скінчити", студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення».

У січні 1917 р. Станіслава Висоцька повідомляла з Києва про роботу польської студії, створеної нею за зразком Першої студії МХТ.

З 1919 р. в Києві починає свою діяльність драматична студія «Роза и крест» (реж. К. Марджанов).

Невдовзі з'являються також: польська драматична студія (при Польському театрі, Київ, 1919); Українська драматична студія (Харків, 1920, керівники І. Юхименко і Д. Грудина); Центростудія (Київ, 1920, пізніше театр ім. Г. Михайличенка, керівник — Марко Терещенко); Політуправління Київського військового округу створює Центральну музично-вокальну і художньо-драматичну студію для військових частин Київського гарнізону (1920); Першу державну драматичну студію для дітей відділу мистецтва Губполітосвіти створено в Одесі (1920).

Кількість студій постійно зростала, що й провокувало інколи до негативного їх сприйняття. Так, 11 лютого 1926 року у вступній лекції до постановки «Золотопуза» Ф. Кроммелінка Лесь Курбас із непритаманною йому категоричністю говорив: «Це все студійний підхід до справи, що новий театр може бути будований старими акторами…» Іншим разом він занотовує у щоденнику враження від генеральної репетиції «Сави Чалого»: «Лопатинський врешті-решт показав себе бездарністю, вузьким *рахівником*. Перш за все неграмотно <…> Ніякої рівноваги між образом і динамікою. *Студійно*. Вкрай неоригінально. Вічно збивається на агітку то соціального, то національного порядку».

Наприкінці 1920-х рр. захоплення студіями в СРСР вщухає і відроджується студійний рух лише після відлиги, у 1960-х рр. Зберігши назву, ці студійні театри, однак, змінили свої завдання і стали радше театрами підзвітної імітації експериментального пошуку, ніж експерименту.

Останній злет студійного руху в Україні спостерігався наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. і був обумовленний лібералізацією у фінансовій і творчій

сфері, що врешті й сприяло народженню величезної кількості студійних колективів, життя яких, однак, виявилося нетривалим.

У США рух акторських студій розвинувся наприкінці 1940-х рр., коли були створені акторські студії Лі Страсберга та Еліа Казана, орієнтовані на вивчення системи Станіславського (у США систему називають Методом Станіславського). ► ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР-ЛАБОРАТОРІЯ

ТЕАТР СЮРРЕАЛІСТИЧНИЙ (від фр. *surrealism* — надреалізм) — напрям у європейському театральному мистецтві 1920-х рр., який, спираючись на ідеї Ніцше і Фройда, прагнув створити *приголомшливий образ* шляхом поєднання непоєднуваного, побудови єдиного дійового ряду різнопланових явищ, позбавляючи об'єкт звичного контексту і переміщаючи його в контекст чужорідний, що й мусило створювати ефект *оголення* об'єкту. На думку Скота Леша «сюрреалізм можна частково віднести до *постмодернізму*, незважаючи на те, що він з'явився у час найвищого розквіту *модернізму*».

Ідеї сюрреалістів вплинули на творчість багатьох театральних діячів, хоч би вони й не вважали себе сюрреалістами. Завданням самого митця в цьому напрямі оголошувалася матеріалізація підсвідомості у формах *автоматичного письма* або *естетики сну*. «Сюрреалізм, — пише Дж. Стайн, — це обережне *звихнення* логічного мислення, суміш випадковості та аргументу, руйнація простору та часу, так, щоб кожен зрозумів Безлад».

Термін *сюрреалізм* уперше вжив Гійом Аполлінер у визначенні жанру власної п'єси «Цицьки Тиресія» (1903–1916) — *сюрреалістична драма*.

Першими виставами сюрреалістичного театру ще до публікації його маніфесту вважаються «Король Убю» Альфреда Жаррі (1896), антифеміністична вистава «Цицьки Терезія» (1917) Г. Аполлінера, «Парад» і «Весілля на Ейфелевій вежі» (1921) Ж. Кокто (хоча сам Кокто уникав визначення *сюрреаліст* і називав себе *антидадаїстом*), п'єси Л. Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора», 1921) та ін.

1924 р. термін *сюрреалізм* використав у «Маніфесті сюрреалістичного мистецтва» письменник Андре Бретон (у тексті маніфесту, за словами Дж. Стайна, «черпаючи аргументи з теорії Фройда, Бретон обґрунтував свій власний *бренд художньої анархії* <…> Це був метод *писання на автопілоті*»); цього ж року Іван Голль створив журнал «Сюрреалізм» і нереалізований проект сюрреалістичного театру.

Виникненню напрямку передувала гра. З 1922 р. навколо Андре Бретона зібралася група однодумців: художники Жан Арп, Макс Ернст, літератори і поети Луї Арагон, Поль Елюар, Філіп Супо та інші, які, за словами Луїса Бунюеля, «мало турбувалися про те, щоб увійти в історію літератури або живопису, вони прагнули перебудувати світ». Свої зібрання вони називали *sommeils* — *мареннями наяву*. Збираючись для своїх спільних марень, вони гралися. Змістом цих ігор було випадкове і несвідоме зіставлення смислових сполучень, які виникають під час ігор на кшталт *буріме*: вони по черзі складали фразу, не знаючи нічого про ті частини,

які пишуть інші. Одного разу в них народилося речення *Вишуканий труп буде пити молоде вино*. Цей вислів настільки вразив учасників гри, що надалі вони почали називати *вишуканим трупом* саму гру, що й дала поштовх для розвитку цілого напряму в мистецтві — сюрреалізму, який невдовзі витіснив дадаїзм, від якого, власне, він і походив.

У «Маніфесті сюрреалізму» Бретон писав: «Сюрреалізм — це чистий фізичний автоматизм, шляхом якого ми прагнемо висловити в слові або в живопису справжню думку. Ця думка продиктована повною відсутністю будь-якого контролю з боку розуму й перебуває за межами всіх естетичних і моральних норм». У сюрреалістичному живопису Бретон вирізняв такі основні прийоми: автоматизм, використання так званих обманок і образи сновидінь.

У «Другому маніфесті сюрреалізму» Бретон писав: «Найпростіший сюрреалістичний акт полягає в тому, щоб, взявши в руки револьвер, вийти на вулицю і стріляти в натовп. А той, у кого жодного разу не виникало бажання покінчити зі всією цією системою приниження й оглуплення, має чітко визначене місце в цьому натовпі, і живіт його підставлений під револьвер <…> Сюрреалізм <…> подібний за своїм спрямуванням до історичного матеріалізму» (Рене Магріт узагалі вважав сюрреалізм радше філософським, аніж мистецьким явищем).

Система *сюрреалістичного театру* виникла в результаті творчого засвоєння принципів театрів символізму, експресіонізму і дадаїзму (більшість сюрреалістів і була вихідцями із середовища дадаїстів). Сюрреалістичний театр немовби «розклав» дійсніть, а потім знову зібрав її, але вже за новими законами. Дійсність в цій системі містична, жорстока і не може бути пізнана.

З іншого боку, надзвичайно прикметною видається перша постановка «Короля Убю» Альфреда Жаррі, п'єси, що стала *ляпасом громадському смаку* і, за висловом Аполлінера, була *святом несподіванок*, одержала підтримку Верхарна і 1896 р. була втілена в театрі Орельєна Люньє-По. За задумом Жаррі, актори повинні були перетворитись на маріонеток, *механічних ляльок* з механічним голосом та застиглою раз і назавжди маскою замість намагання створити характери. Жаррі запропонував також *геральдичне*, тобто знакове, масочне оформлення. У статті «Про марність театру для театру», видрукуваній у вересні того ж року, Жаррі сформулював загальний задум вистави, який, безперечно, лежить у площині символізму.

У 1920–1930-х рр. ідеї сюрреалістичного театру втілено здебільшого у драматичних творах і кінострічках Жана Кокто («Антігона», 1922; «Орфей», 1925; «Пекельна машина», 1934), у *фольк-трагедіях* «Криваве весілля» (1933), «Єрма» (1934) і «Дім Бернарди Альби» (1936) Федеріко Гарсіа Лорки, у творах Томаса Еліота, у маніфестах *театру жорстокості* і нечисленних виставах Антонена Арто.

В основу організації сюрреалістичної вистави цього періоду покладено *колажування* звуків, жестів, світлових ефектів і тексту; в акторській техніці — послідовну відмову від перевтілення.

Нащадком сюрреалізму наприкінці 1950-х рр. стало мистецтво дії (*action art*), театр акцій, у якому художній твір замінено простим жестом, розіграним «видовищем» або спровокованою *подією* (*гепенінг, перформенс, флуксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації* тощо). ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР КРЮОТИЧНИЙ, ТЕАТР МОДЕРНИЙ

ТЕАТР ТАНЦЮ (нім. *Tanztheater*, англ. *dance theatre*, пол. *teatr tańca*) — термін, упроваджений німецьким дослідником танцю К. Йоссом у праці «Мова театру танцю» (1935) для позначення різновиду хореографічного театру, опозиційного до класичного балету, як у сенсі виражальних засобів, так і в сенсі розширення тематики вистав — звернення до політичних проблем тощо. Основний принцип театру танцю сформульовав Рудольф Лабан: «Будь-який рух може стати танцем». Найбільший розвиток театру танцю припадає на 1970-ті рр., коли дістали популярність вистави М. Грехем (1894–1991), М. Канінгема (1919–2009), Піни Бауш (1940–2009, Tanztheaters Wuppertal) та інші театри танцю. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙ

ТЕАТР ТВАРИН (англ. *animal theatre*) — узагальнена назва видовищних практик, основними виконавцями в яких виступають звірі: бестіарії, зоологічна драма, гіподрама, кінний балет тощо.

Історично першим жанром у цьому форматі були *бестіарії*, або *венаторії* (від лат. *bestia* — звір; лат. *venatores*, *bestiarii, bestiarius, ludus bestiarius*) — у Давньому Римі, починаючи із 186 р. до н. е. — одне з найпопулярніших паратеатральних видовищ; цькування хижаків (*venationes*), що відбувалися спочатку в цирку, а пізніше — в амфітеатрах. Зміст видовищ полягав у тому, що хижаки боролися між собою, або ж із ними боролися люди — *бестіарії,* або *венатори*. Ще за часів республіки злочинця (якщо він не був вільнонародженим) суд міг засудити до *bestiis* dari, тобто до віддавання у цирк, де хижі звірі шматували його на очах глядачів. У таких випадках засудженим попередньо вибивали зуби й ламали руки, щоб вони не могли чинити опір. Розрізняли бестіаріїв двох видів: тих, що брали участь у змаганнях добровільно, постійно тренувалися й вступали в бій добре озброєними, і тих, що були засуджені до цькування судом (*ad bestias damnati*). У цькуванні брали участь екзотичні хижаки: леви, зрідка тигри (з 11 р. до н. е.), але найчастіше леопарди, ведмеді та ін. Помпей улаштував для римлян у цирку цькування п’ятисот левів, вісімнадцяти слонів і чотирьохсот різних інших хижаків (*africanarum venatio*). Август у 2 р. до н. е. під час урочистостей дедикації (освячення) храму Марса Месника, виставив двісті левів. Калігула влаштував цькування чотирьохсот ведмедів і такої ж кількості африканських звірів. З часів Августа на аренах з’являються бегемот, носоріг, крокодил та інші тварини, яких привозили до Рима з усіх кінців імперії. Влаштовувалися також бої з ведмедем і леопардом, вовком, диким кабаном, биком, цькування оленів, газелі й зайців собаками.

Іншим різновидом видовищ з участю хижаків були *циркові вистави*, в яких випускали тисячі страусів, оленів, кнурів тощо. 202 р. до н. е. арена амфітеатру була

перетворена на величезний корабель, із якого під час вистави висипалася величезна кількість звірів: ведмеді, леви, пантери, страуси, яких і перебили протягом семи днів. За правління Августа призначені для забави імператора й столиці африканські леви, коли їх мучив голод, безкарно спустошували поселення і поля, а на того, хто, захищаючи себе, наважувався вбити хижака, за законом, чекало суворе покарання. Цей закон було скасовано лише за правління Юстиніана.

Із занепадом Риму цькування звірів не припинилися — 1161 р. такі розваги влаштовувалися під час свята Різдва Христового в Константинополі у присутності імператора та імператриці на гіподромі. У XVI ст. такі самі видовища відбувалися при дворі російських царів.

У XVI ст. в Італії з'явився *кінний балет* (італ. *il balleto a cavallo*) — різновид балету тварин; музично-драматичний жанр, похідний від лицарських турнірів. Кінні балети здійснювалися у формі турніру під супровід музики і декламації. Сценарії балетів писали видатні поети (Л. Аріосто) і композитори (К. Монтеверді).

З XVIII ст. відомо *зоодрами* (англ. *zoodrama, animal play*) — синтетичний, театрально-цирковий жанр з участю тварин, який дістав поширення, коли два видовищних мистецтва — театр і цирк — ще не були диференційовані; театри в цей час могли мати назву *театр-цирк*, на арені цирку показувалися театральні вистави та ін. Спершу до сценічної дії вводився собака, а згодом — мавпи, птахи, коні та ін. Це нововведення стало майже необхідним складником мелодрами, що й спричинило появу *тваринних п'єс*. Так, у 1730-х рр. великий успіх мали вистави Рудольфа Ланга, який виступав у Аугсбурзі, Франкфурті та інших містах Німеччини із песиками Моше і Гансвурстом, які *виконували ролі* Мефістофеля й Фауста. Жанр зоодрами інколи обурював театральних діячів, та попри це, він користувався успіхом. Так, 1817 р. до Ваймара прибув мандрівний комедіант зі своїм песиком і звернувся до керівника Ваймарського придворного театру Й. Гете з проханням дати дозвіл на виступ перед місцевими глядачами зі своїм дресированим пуделем в одноактній драмі «Собака Обрі». Гете відмовив йому, однак комедіант отримав дозвіл у герцога Ваймарського і Гете змушений був залишити театр. Різновид зоодрами — *кінна драма*. ► БАЛЕТ КІННИЙ, БЕСТІАРІЇ, ГІПОДРАМА, ЗООДРАМА

ТЕАТР ТЕАТРАЛЬНИЙ (англ. *theatre of the theatricality*) — поняття, що народилося у 1920-х рр. у Німеччині як протиставлення театрові, що прагне створити на сцені ілюзію життя. ► ТЕАТР ІГРОВИЙ

ТЕАТР ТІНЕЙ, ТЕАТР ТІНЬОВИЙ, ТЕАТР СИЛУЕТІВ, ШАТТЕНШПІЛЬ (англ. *shadow puppets, galanty show*; нім. *Schattenspiel, Schattentheater*, фр. *blanc et noir*, пол. *teatr cieni, teatr chińskich cieni*) — театр пласких силуетів ляльок, які рухаються за екраном, на який здійснюється проекція їхніх тіней.

Найбільшого поширення театр тіней дістав у народів Середньої Азії і Ближнього Сходу. За китайською хронікою, обставини виникнення театру тіней пов'язані зі смертю дружини імператора Han Wu-ti (бл. 140 р. до н. е.) і спробою даоського

жерця викликати душу імператриці. Імператорові сподобалося спілкування з тінню і він наказав підлеглим шанувати мистецтво тіней і розвивати його.

За доби середньовіччя тіньовий театру дістав поширення в Іспанії: коли акторам заборонили виходити на сцену, вони почали розігрувати свої вистави за екраном.

У 1720-х рр., за правління Людовика XV, міністр фінансів — чи, за тодішнім табелем про ранги, генеральний контролер фінансів — мусив щось зробити, аби стримати фінансовий крах двору. Беручи до уваги досвід «тіньовиків», міністр запропонував впровадити чергову *регламентацію*, заборонивши поширену серед придворних моду — на розкішні, писані олією портрети, замінивши їх популярним у ті часи *тіньовим театром*. «Кожен, кому забажається мати зображення власної особи чи зображення членів своєї родини, має замовляти не портрет, а тіньовий абрис…», — було зазначено в указі. Відтоді придворні перестали спустошувати державну скарбницю, нова забавка отримала за прізвищем міністра назву *силуета*, а театр тіней відповідно став *театром французьких тіней* (великою популярністю користувався у XVIII ст. театр тіней Домініка Серафена) або *китайських тіней* (фр. *ombres chinoises*).

У цей самий час з'являються повідомлення про *китайські тіні* в Росії (у XIX ст. їх називали *тіні Каліостро, туманні картини* та ін.). У статті «О позорищных играх, или О комедиях и трагедиях», що була видрукувана 1733 р. в газеті «Санкт-Петербургские ведомости», про театр тіней було написано таке: «Иные подражания позорищным играм делаются одною только тенью, которыя в темной камере на намазанную маслом бумагу наводится. И хотя таким способом показанныя фигуры ничего не говорят, однако ж от знаков и других показаний познавается, что оныя знаменуют. Сею тенью изображаются многия зело дивныя виды и их применения, что в других позорищных играх не так хорошо учиняться может». Інколи театри тіней називалися також *фізичними і механічними тінями* («Московські відомості» від 9 січня 1798 р. повідомляли: «в доме господина Столыпина, что на Знаменке» иностранец Мейер показывает «разные *физические и механические тени*»).

В Англії XIX ст. вулична демонстрація *китайських тіней* називалася *galanty show*.

В Україні про театр тіней вперше згадано у Літописі Самійла Величка: «Того ж таки 20 лютого [1695 року] прибули з Москви в Батурин музиканти-пруссаки» і «просили гетьмана, щоб були прийняті до нього на службу через таку свою супліку: "<…> Уміємо ми на інструментах грати, комедії виправляти; є у нас і чарівна ліхтарня, якою можемо виявити щось достойне подиву, тобто людську тінь чи образ якийсь на білій стіні чи на обрусі, з'явлений різними кольорами так, що навряд чи й маляр штукою своєю ліпше зміг би написати». З 1780-х рр. театр тіней поширюється в Україні під назвою *китайських тіней* (Г. Квітка-Основ'яненко «Історія театру в Харкові», 1841). Згодом про театр тіней згадує Іван Франко («*тіньового* театру, тобто такого, що гру ляльок глядач бачить не безпосередньо, а тіль-

ки як тіні, пропущені при яркім світлі крізь натягнене на раму тонке полотно»). З кінця XIX ст. в Україні для театру тіней вживається термін *туманні картини*.

1925 р. плануючи постановку першотравневого карнавалу на засіданні Режштабу МОБ від 14 квітня 1925 року (протоколи № 22–23) і коментуючи пропозицію Лішанського «на стадіоні зробити великий екран і дати інсценіровку китайських тіней», Курбас зауважив: «Китайські тіні, до певної міри, те саме, що й кіно. Коли взяти на увагу мультиплікаційний метод кіно, то воно те саме, ефект, якого можна добитися, один і той же. З тим лише, що тут випадковості, а в кіно все зафіксоване. Це все значить добитись у глядача певного моторного настрою, яким є радість».

1937 р. в СРСР створено Московський театр тіней. ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ОПТИЧНИЙ

ТЕАТР ТОТАЛЬНИЙ (фр. *gesamtkunstwerk, theatre total*; англ. *gesamtkunstwerk, total theatre*; нім. *Gesamtkunstwerk, Totaltheater*; ісп. *gesamtkunstwerk, teatro total, obra total*; пол. *teatr totalny*) — не дуже вдалий відповідник термінові Р. Вагнера *Gesamtkunstwerk* (бл. 1850 р.) — усеохопний твір мистецтва, який синтезує музику, літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, сценічну пластику та ін.

Першою спробою втілення цього естетичного ідеалу був Байройтський театр, збудований за проектом Вагнера для виконання його ж опер.

Наступна спроба втілення *Gesamtkunstwerk'a* — в архітекторів Баугауза, які вважали, що *тотальний театр* (власне, *тотальна сцена*) повинен являти «художній твір, органічну систему зв'язків між світлом, простором, поверхнею, рухом, звуком і людиною з усілякими варіаціями і комбінаціями цих елементів». Проект театру, що його створили 1927 р. Ервін Піскатор і Вальтер Гропіус (власне, вони й ужили вперше словосполучення *тотальний театр*, щоправда, в дещо іншому значенні — як синонім епічного театру, тобто *театру квазінаукового аналізу*, критичної об'єктивності), синтезувати технічні винаходи свого часу — глядача розміщували у сферичному просторі, оточували звуками, пахощами, рухами, кінопроекцією, стереофонією й іншими ефектами.

У другій половині XX ст. до ідеї тотального театру повернувся Жан-Луї Барро, який упродовж 1958–1968 рр. очолював паризький театр «Одеон». Виголосивши ідею *тотального театру*, в якому в межах однієї синтетичної вистави могли поєднуватися пантоміма, психологічна драма, фарс, мюзикл тощо, Барро включив в орбіту свого *тотального театру* кінематограф, музику, балет, філософію і… тотальний експеримент.

У 1960-х рр. словосполучення *тотальний театр* і *тотальне мистецтво* застосовуються до представників модерністських течій, які здійснюють свої видовища із використанням усіх наявних художніх засобів для створення спектаклю, зверненого відразу до всіх почуттів; у розпорядженні цього театру знаходяться всі технічні засоби, зокрема новітні види машинного обладнання, що змінюють конфігурацію сцени, аудіовізуальні технології тощо. Цей театр стає тотальним у сенсі розширення, а подеколи й розмивання меж театрального мистецтва.

У 1970-х рр. словосполучення *тотальний театр* вживається і в іншому значенні — як театр, який, втомившись від диктату режисера, шукає самобутній, щоразу новий ключ до драматичного твору. Теоретично цю проблему чи не вперше сформулював Г. О. Товстоногов, який зосередив увагу на способі відбору запропонованих обставин, продиктованого естетикою конкретного драматурга. Цим самим шляхом ішли Пітер Брук і Джоржо Стрелер, які в основу своїх творчих шукань поклали саме принцип тотожності, еквівалентності засобів організації сценічної виразності художнім особливостям літературного твору. У кожній новій п'єсі вони шукають новий, неповторний спосіб відбору запропонованих обставин, заданий драматургом. Таким чином, оперуючи всіма засобами сценічної виразності, нагромадженими різними театральними системами, і не віддаючи перевагу жодній з них, цей театр здатний виявляти динамізм, *тотально* охоплюючи різні театральні системи, форми і жанри. Передбачаючи нові принципи режисерського мислення, Бертольт Брехт ще в 1920-х рр. писав: «Людина, яка має одну теорію, — загине. Людина мусить мати кілька теорій, чотири, багато… Треба знати, що існує багато теорій… У дерева також існує кілька теорій, але використовує воно лише одну з них — упродовж певного часу». ► ТЕАТР АКЦІЙ

ТЕАТР ТРАГЕДІЇ — термін, який інколи вживається стосовно давньогрецького театру, який упродовж майже століття, від 534 р. до н. е., був театром одного жанру — трагедії. ► ТЕАТР АНТИЧНИЙ

ТЕАТР ТРАДИЦІЙНИЙ (англ. *traditional theatre*, пол. *teatr tradycyjny*) — театр випробуваних форм, який консервує естетичну традицію, соціальний, етичний і релігійний зміст якої втрачений; театр, який тяжіє до музею. У позитивному сенсі — театр, який плекає традицію, у негативному — театр, який намагається існувати поза часом; у широкому сенсі — театр, який зосереджує увагу на традиційній формі і традиційній інтерпретації твору. Казимеж Браун пропонує таке визначення традиційного театру — це театр, який естетично репродукує давні форми, що спираються на визнані етичні норми і звертається до публіки, яка тяжіє до тих вартостей; це театр, який відтворює викристалізовані у століттях форми видовищ; передусім це стосується класичних форм театру Азії (*катакхалі* — в Індії, *Кабукі* — в Японії, *ваянг* — в Індонезії, *пекінська опера* — у Китаї та ін.). ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР ТХАН ЛОНГ (в'єтнамськ. *Than Long*) — традиціній в'єтнамський театр ляльок, вистави якого здійснюються на воді (декорації плавають на поплавках, тоді як глядачі перебувають на березі). ► ТЕАТР НА ВОДІ

ТЕАТР У ТЕАТРІ (фр. *théâtre dans le théâtre*, англ. *play within the play*; нім. *Theater im Theater*, ісп. *teatro en el teatro*; пол. *teatr w teatrze*) — вистава, сюжетом якої є демонстрація репетицій або показу театральної вистави. Прийом дістав популярність у XVI–XVII ст. («Приборкання норовливої», «Гамлет» В. Шекспіра, «Версальський експромт» Ж.-Б. Мольєра, «Великий Театр Світу» П. Кальдерона

та ін.). Завдяки популярності цього прийому у XVII ст. в Англії народився жанр *комедії-репетиції*. *Театру у театрі* можна вважати формою вияву одного з найпопулярніших сценічних ефектів — *травестії*, що дає змогу акторам відверто використовувати прийоми *щирого удавання*.

ТЕАТР УБОГИЙ, ТЕАТР БІДНИЙ пол. *teatr ubogi*; англ. *poor theatre*; фр. *théâtre pauvre*; нім. *armes Theater*; ісп. *teatro pobre*) — термін Єжи Гротовського, впроваджений ним 1965 р. для визначення власного стилю постановки, що ґрунтується на економії сценічних засобів (декорацій, аксесуарів, костюмів) та інтенсивності акторського виконання на мінімальній кількості базових знаків. Загальна норма вистави у Гротовського передбачає заборону на введення будь-яких нових елементів, яких не було у виставі від початку.

1959 р. учень Юрія Завадського Єжи Гротовський створив «Театр 13 рядів» у місті Ополі, 1965 р. театр під назвою «Театр-Лабораторія» переїхав до Вроцлава, де й здійснив виставу «Стійкий принц» Кальдерона. 1968 р. Гротовський здійснив одну з найдосконаліших своїх вистав «Apocalipsis cum figuris». Вважаючи себе послідовником Станіславського, Гротовський у статті «Відповідь Станіславському» (1965) писав: «Одне з непорозумінь, що стосується цієї проблеми, виникає через те, що багатьом людям важко розрізнити техніку й естетику. Отож, вважаю, що метод Станіславського був одним з найбільших збудників розвитку європейського театру, зокрема у вихованні актора; хоча відчуваю себе віддаленим від його естетики. Адже естетика Станіславського — продукт свого часу, країни й особи».

Гротовський вважав, що ми живемо у *посттеатральному часі*, в якому людина виконує надто багато повсякденних ролей; чи не єдиним місцем, де людина може стати собою, залишається театр.

Найважливішими умовами мистецтва актора Гротовський вважав: стимулювання процесу саморозкриття, аж до підсвідомості, і спрямування його на досягнення необхідної реакції; артикулювання цього процесу, дисциплінування його і переведення у знаки, тобто створення партитури, що складається з тонких елементів контакту, реакцій на стимули зовнішнього світу; виключення з творчого процесу фізичного і психічного спротиву організму.

Акт цілковитий (пол. *akt calkowity;* англ. *total act*) — одне з ключових понять «убогого театру», кульмінаційний пункт в акторському виконанні, що наближається до екстазу; у тотальній дії актор доходить до найглибших шарів психіки і досягає стану найвищої інтенсивності, сповіді.

Об'єктивна драма — поняття, про яке, спираючись на ідеї Г. Гурджієва та Ю. Остерви, Гротовський писав: «Викликати до життя дуже стару форму мистецтва, коли ритуал і художня творчість були одним цілим. Коли поезія була наспівом, наспів — декламацією, рух — танцем. Або, якщо завгодно: мистецтво до моменту емансипації — тоді, коли воно було безмежно потужним у своєму впливові. Крізь дотик до нього кожен із нас може збагнути себе».

Один з ключових термінів *об'єктивної драми — фрагменти гри* (англ. *performative elements*) — у практиці Гротовського — рух, голос, ритм, звук, використання простору, які існували вже тоді, коли мистецтво ще не відокремилося від інших сфер життя.

Публікотропізм (пол. *publikotropizm*). Цим терміном Юліуша Остерви Гротовський позначав загравання з публікою, залежність актора від публіки («щось на кшталт проституції, несмаку», — пояснював Гротовський).

Трансгресія (від лат. *transgressio* — перехід, рух крізь) — природознавчий термін (наступ моря на сушу); у некласичній філософії — вихід за межі, подолання межі між можливим і неможливим; у практиці Є. Гротовського — термін для позначення процесу наступу і поглинання стихії глядача стихією сцени; одне з найголовніших завдань театру.

Інколи критика сприймала театр Гротовського як «альтернативний театр, театр пошуку сакруму, театр культурного екуменізму», а про виставу «Apocalypsis cum figuris» писала: «Цей спектакль був апогеєм і межею визначних досягнень Гротовського у театрі <…> він являв висловлювання на тему суті християнства… Гротовський змагався з образом Бога. Усі його спектаклі були пошуком Бога — Бога-Людини, Бога-Спасителя».

Специфіка завдань, що вирішувалася в театрі Гротовського, визначила й особливі умови роботи над виставами: так, чотириста репетицій вистави «Apocalypsis» тривали впродовж трьох років.

Бідний театр корелюється із загальнішими поняттями: *антропологічний, інтеркультурний, контркультурний, екологічний театр*.

Театр абетки — за Гротовським, «театр, у якому існує певна абетка знаків тіла» (Пекінська опера, індійський театр катакхалі та ін.).

«У Європі, — писав Гротовський у статті "Вправи", — майже завжди кажуть *знаки-жести*, а це не зовсім точно; це жести, але не тільки, це ще різна міміка та позиції тіла, а також певна кількість вокальних знаків. Власне, у східному театрі по-справжньому порушено питання: як акторові засвоїти ці знаки і як їх вдосконалювати? <…> Там тренінг актора спирається на систематичну працю, під час якої тренуються знаки, вдосконалюється також фізична форма, щоб можна було без труднощів відтворити ті знаки, нарешті ведуться пошуки способів ліквідації фізичної заблокованості актора в розумінні осягнення енергетичної *ентропії*. Виконується серія так званих *акробатичних вправ*, щоб перебороти фізичні обмеження, спричинені простором і гравітацією тощо».

Багатий театр — у термінології Гротовського, «мистецький різновид клептоманії, адже він паразитує на досягненнях і творчих елементах інших мистецтв, створює видовищні гібриди, зліпки форм, позбавлених єдиного стрижня, отже, хоч-не-хоч позбавляє театр характерного *обличчя*. Багатий театр намагається подолати власну розгубленість шляхом привласнення елементів інших мистецтв

<…> Усе це хибний шлях». До певної міри поняття багатого театру збігається з поняттями *тотального* і *синтетичного* театрів.

Експериментальний театр — поняття, до якого Гротовський ставився не менш критично. У статті «На шляхах до вбогого театру» він писав: «Експериментальну виставу переважно сприймають наче якусь несерйозну витівку, у якій від самого початку треба шукати *щось нове*. Найчастіше обмежуються поняттям модної драми, сценічного оформлення, використанням актуальних напрямів із царини пластики (ташизм, поп-арт тощо), музикою, яку вважають сучасною (наприклад, електронною чи конкретною), хоча актори не переймаються тим усім і поводяться незалежно, спираючись на свої штампи, у кращому разі збагачені стереотипами блазенади або кабаре <…> Наші пошуки йдуть в іншому напрямі <…> Ми прагнемо вивільнитися від еклектизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, в чому полягає специфіка театру і чого не можна скопіювати або калькувати у видовищах іншого типу…»

Свої паратеатральні проекти Гротовський поділяв на *вистави, репетиції вистав* і репетиції не зовсім вистав (*третій потік*).

Річард Шехнер писав про Гротовського: «Гротовський не був автором і режисером власних п’єс, як Брехт, творцем акторської школи, як Станіславський, не був навіть популярним режисером-експериментатором, як Пітер Брук <…> Його театр називають *експериментальним театром*, однак фактично він ніколи не займався *театром*. Від початку він не був призначений театрові <…> Мета Гротовського була і залишається однаковою впродовж багатьох років — наблизитися, не впіймати, не утримати, а максимально підійти до смерті, досягти унікального духовного знання <…> Для багатьох недолік робіт Гротовського полягав у тому, що для нього важливий не результат, а сам процес роботи. Результати мусять бути перевірені й обговорені. Його метод, отриманий із гностики і змодельований до певної міри з хасидизму і вчення Гурджієва, на прикладі громад закритого типу, виключає відкрите обговорення. Як в індуському ставленні у гуру, знання передається від учителя до учня з незначними шансами на розкриття, обговорення і зміну <…> Тобто існує одна особа і незначне оточення, яке стоїть ближче до істини майстра, ніж усі інші. Як у сімейних династіях японського акторського мистецтва, голова сімейства володіє таїною і передає її нащадкам». ► ТЕАТР АЛЬТЕРНАТИВНИЙ, ТЕАТР АНРТРОПОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР БАГАТИЙ, ТЕАТР ЕКСТАТИЧНИЙ

ТЕАТР УДАВАННЯ [МИСТЕЦТВО УДАВАННЯ] (рос. *театр представления*, англ. *the theatre of the (re)presentationalism*) — у системі Станіславського — один із трьох, поряд із *мистецтвом переживання* і *ремеслом*, напрямів акторського мистецтва — сценічна гра, заснована на вмінні актора одними лише зовнішніми технічними прийомами і засобами сценічної виразності імітувати людські переживання після перевтілення в процесі репетицій. «У цьому мистецтві, — писав Станіславський, — також переживають роль, один або кілька разів — удома або

на репетиціях. Наявність найголовнішого процесу — *переживання* — і дозволяє вважати другий напрям справжнім мистецтвом <…> У цьому напрямі мистецтва процес переживання не є головним моментом творчості, він є лише одним з підготовчих етапів для подальшої артистичної роботи».

У чистому вигляді мистецтва удавання, як і мистецтва переживання, не існує. Поділ цей — умовний. Щоправда, коли в 1956 р. Рубен Симонов виступив з полемічною статтею «О театре *переживания* и *представления*» (Театр, 1956, № 8) та ще й дістав підтримку від Бориса Захави («За синтез театра *представления* и *переживания*» (Театр, 1957, № 1), цю подію було сприйнято як революцію, адже публікації у центральній пресі означали офіційний дозвіл на скасування поділу на два основних, за Станіславським, театральні напрями — *театр переживання* і *театр удавання*. ► ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВПЛИВУ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ТЕАТР РЕПРЕЗЕНТАЦІЙНИЙ

ТЕАТР УЗБІЧЧЯ, ФРІНДЖ (англ. *fringe theatre*) — з кінця 1950-х — експериментальні трупи та їхня продукція, що ґрунтується на нетрадиційних темах і новій театральності. Сам термін зародився у практиці Единбурзького театрального фестивалю, до програми якого з кінця 1950-х включаються вистави, що представляють пошуковий театр, театр узбіччя. Термін вживається також як синонім до *Off-off Broadway* у США, а в Англії — як синонім до *обідніх і вечірніх театрів*. ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ

ТЕАТР УМОВНИЙ (рос. *театр условный*) — словосполучення, що використовувалося у практиці театру першої чверті XX ст., передусім — для визначення символістичного театру, а у другій половині, поряд із лексемою *театр метафоричний,* — для визначення театрів, які спиралися на принципи, відмінні від театру життєподібності. Вс. Мейєрхольд, який серед перших почав уживати словосполучення *умовний театр*, писав 1907 р.: «Умовний театр передбачає четвертого творця — після автора, актора й режисера; це — глядач. Умовний театр створює таку інсценівку (тобто постановку — *О. К.*), де глядачеві своєю уявою, творчо, доводиться домальовувати натяки, що дає сцена»; умовний театр — це такий театр, у якому глядач «ні на мить не забуває, що перед ним актори, які грають, а актори, що перед ними глядач, а під ногами — сцена, а з боків — декорація». Інколи вживалося також словосполучення *театр естетичний умовний* (В. Всеволодський-Гернгросс). ► ТЕАТР ЕСТЕТИЧНИЙ

ТЕАТР УЧАСТІ (англ. *theatre of participation, participatory theatre*; нім. *Mitspiel-theater*; ісп. *teatro de participación*; фр. *théâtre de participation*; пол. *teatr uczestnictwa*) — у XX ст. — тип видовища, в якому актори намагаються залучити глядача до участі в дії; узагальнена назва пошуків у театрі XX ст., спрямованих на знищення межі між виконавцями і глядачем. ► ТЕАТР АКЦІЙНИЙ

ТЕАТР ФАКТУ (пол. *teatr faktu*, англ. *theatre of fact*) — різновид драматичного театру, відомий з другої половини XVIII ст., з часів французької революції 1789 р.; те-

атр, орієнтований на використання автентичних документів як елементів художнього твору для загострення уваги суспільства на якихось історичних, політичних або соціальних проблемах. У 1920-ті рр. *театр факту* умовно поділяється на такі різновиди: *театр інсценівок* («Штурм Зимового палацу» у постановці М. Євреїнова, 1920; «Распутін» Ервіна Піскатора, 1928); *театр агітаційний* (агітбригада, жива газета тощо); *політичний театр* (Е. Піскатор, Вс. Мейєрхольд, Л. Шиллер). Наступні етапи розвитку театру факту пов'язані з діяльністю «Living theatre», «The Bread and Puppet Theatre», *документальним театром* у 1960-х рр. і театром *вербатім* — на початок XXI ст. ► ТЕАТР ВЕРБАТІМ, ТЕАТР ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ФЕДЕРАЛЬНИЙ (англ. *Federal Theatre*) — загальна назва створених урядом з участю президента Ф. Рузвельта державних театрів у США. Федеральні театри створено 1935 р. для забезпечення роботою безробітних акторів, режисерів, художників та інших театральних діячів під час економічної кризи. Такі театри існували у сорока штатах і забезпечили роботою близько десяти тисячі осіб. У 1935-1939 рр. в найбільших містах федеральні театри випускали журнал «Федерал тіетр мегезін», організували репертуарне бюро, що обслуговувало також шкільні і місцеві аматорські колективи. Основу репертуару федеральних театрів складала класична і сучасна драматургія. Федеральні театри розігрували міраклі і мораліте, маріонеткові вистави, *живі газети,* танцювальні драми та ін.; саме федеральні театри вперше в історії США почали виставляти дитячі спектаклі. Вистави федеральних театрів виконувалися не лише англійською, а й французькою, німецькою, італійською, іспанською, єврейською та іншими мовами національних меншин; у Нью-Йорку створено Негритянський народний федеральний театр. 1939 р. федеральні театри звинувачено в антиамериканській діяльності, і питання про подальшу перспективу їхнього існування було винесено для обговорення в Конгресі США. Незважаючи на виступи театральних діячів і масові демонстрації на захист федеральних театрів, Конгрес США ухвалив рішення заборонити діяльність федеральних театрів.

ТЕАТР ФЕЄРВЕРКІВ (від нім. *Feuerwerk;* від *Feuer* — вогонь і *werk* — дія, справа; різнокольорові декоративні вогні, що виникають у процесі згорання у польоті особливих ракет, начинених порохом) — у XVI–XVIII ст. — узагальнена назва популярного різновиду театральних видовищ із використанням вогнів; у цих видовищах використовувалися матеріали, які під час спалювання або детонації створювали візуальні і слухові ефекти, залежно від хімічного складу, техніки підпалювання тощо. Зазвичай феєрверки у вигляді композицій на біблійні, міфологічні, історичні і політичні сюжети влаштовувалися просто неба; вони поділялися на такі види: *дощі вогняні*; *вогні, що підскакували* (жабки); *вогні, що бігали по землі* (фонтани або букети вогнів, сонце тощо); *вогні, що оберталися* (млин, сонце, слимак); *вогні, що літали* (куля, комета); *вогні на воді* (дельфін, качка, млин); *вогні з-під води* (вулкан) та ін.; за допомогою вогнів створювали картини, транспаранти тощо.

У XVI ст. феєрверки влаштовувалися з нагоди релігійних і державних свят: тезоіменитств, в'їздів королівських осіб тощо.

У Росії перші феєрверки (*потішні вогні*) влаштовували скоморохи в XVI–XVII ст. під час Різдвяних свят, про що згадував, зокрема, Адам Олеарій у 1630-х рр. *Потішні вогні* влаштовувала й церква під час здійснення *Піщного дійства*.

Піротехнічні ефекти використовувалися й у шкільному театрі XVIII ст. Приміром, в «Ужасной измене сластолюбивого жития…» Ангел з небес сходить, маючи «ключ бездны, яряся зело на Пиролюбца и отверзает студенец геенский, от него же вопль, дым и пламень огненный исходит».

За правління Єлизавети у створенні феєрверків брали участь академіки Я. Штелін, М. Ломоносов, О. Сумароков, використовуючи образи зі своїх творів.

У 1732–1756 рр. в Росії існував спеціальний *театр феєрверків*, про який Д. Ровинський писав: «Место, где сие позорищное строение поставлено, есть на берегу Невы реки на 1000 сваях утвержденный театр фейерверка, который против палат Ея Императорского Величества так способно построен, что с правой стороны кунсткамеры с невысоким обсерваторием, а с левой — крепость с церковною колокольнею имеет, которая, когда они такожде иллюминированы, смотрящим на то не инако кажутся, как бы они для того нарочно так сделаны были. Все сие строение, при котором 30 000 ламп и 600 человек имеется, которые оные лампы в две минуты зажечь могут, в вышину сделано на 115, а в ширину на 546 футов». Такі видовища називалися *огненным представлением* і фіксувалися в малюнках, гравюрах, описах, у яких подавалося тлумачення алегоричних фігур і символів.

ТЕАТР ФЕМІНІСТИЧНИЙ (англ. *feminist theatre*) — у США на початку 1970-х рр. — радикальний альтернативний мистецький рух, що виступав у тандемі з політичним рухом за права жінок. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ФЕСТИВАЛЬНИЙ (нім. *Festspielhaus*; англ. *festival theater*) — театр, пов'язаний із творчістю видатного драматурга або композитора, до річниці якого влаштовуються фестивалі: Моцарта — у Зальцбурзі, Вагнера у Байройті та ін.

ТЕАТР ФІГУР (пол. *teatr figur*) — термін, який поряд з іншими (*театр анімації, театр предметів*) вживається для заміни звичного *театр ляльок*. ► ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ПРЕДМЕТІВ

ТЕАТР ФІЗИЧНИЙ, ТЕАТР РУХУ (англ. *physical theatre*, польськ. *teatr ruchu*) — театр, орієнтований на розповідь *історії* передусім за допомогою невербального спілкування, фізичної дії (пантоміма, сучасний танець, блазенада, деякі види театру ляльок, театралізована акробатика) і сприймається як альтернатива вербальному театрові. Дія у фізичному театрі може мати психологічну основу і чіткий сюжет, однак *розшифровувати* виставу можливо лише у процесі інтерпретації візуальних імпровізацій акторів. Основні гасла фізичного театру: *сценічна дія — це актор у русі* (Етьєн Декру) і *жест випереджає думку*. На відміну від інших видів театру, в яких провідна роль належить пластиці (балет, пантоміма), фізич-

ний театр деестетизує людське тіло, намагаючись виявити прекрасне у некодифікованих рухах тіла. У своїй практиці діячі фізичного театру спираються на концепції мінімалістської п'єси Семюеля Беккета, твори Аллана Капроу, принципи акторської техніки Михайла Чехова, акторські техніки Йоші Оіда та ін. Водночас Simon Murray і John Keefe, автори праці «Physical Theatres: A Critical Introduction» (2007), вважають, що сьогодні вже важко говорити про цілісне явище *фізичного театру* і слід диференціювати *фізичні театри*. На підтвердження цієї думки вони наводять приклад тривалих дискусій в академічних колах і серед практиків сцени стосовно п'єс Беккета і Чехова, режисури Брехта і Літлвуд, творів Шекспіра й Есхіла — чи не належать вони фізичному театрові? Водночас автори вважають, що витоки фізичного театру слід шукати у методі фізичних дій Станіславського, біомеханіці Мейєрхольда, практиці Жака Копо, Антонена Арто, Бертольта Брехта, Єжи Гротовського, Евдженіо Барби, Піни Бауш та ін. Кордони поняття, таким чином, розмиваються і стають майже невловимими. ► ТЕАТР АКЦІЙНИЙ, ТЕАТР БУТО

ТЕАТР ФЛЕШМОБ (англ. *flashmob;* від *flash* — блискавка, *mob* — натовп; *миттєвий натовп*; слово походить від терміна *старт-моб*, упровадженого Говардом Рейнгольдом) — заздалегідь спланована масова акція, в якій велика група людей (*мобери*) зненацька з'являється у громадському місці і кілька хвилин зосереджено виконує заздалегідь обумовлену дію абсурдного змісту (*сценарій*), після чого так само несподівано розсмоктується, розходячись у різні боки. Принцип флешмоба полягає в тому, що *мобери* виконують якусь незрозумілу абсурдну дію, але поводяться так, ніби для них цих це цілком природно й органічно. Гасло моберів: «Флешмоб поза релігією, поза політикою, поза економікою». Аналогів у світовій історії флешмоб не має. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ДАДАЇСТСЬКИЙ, ТЕАТР УЧАСТІ

ТЕАТР ФУТУРИЗМУ (від лат. *futurum* — майбутнє; сам термін *футуризм* уперше вжив 1905 р. іспанець Габріель Аломар) — модель театру, що її запропонував Філіппо-Томаззо Марінетті (1876–1944) у низці маніфестів. «Перший маніфест італійського футуризму» (1909), на думку Еріка Фромма, був абсолютно некрофільським документом; маніфест, звісно, нічого не обґрунтовував, він, цілковито у дусі тодішніх політичних традицій, лише закликав до культу насильства, оспівування машинної цивілізації, ризику, енергії, сміливості, відваги, бунту, натиску, ляпасу і мордобою: «Без нахабства немає шедеврів!» Ідеологічними основам футуризму вважалися: антикультура, культ насильства, оспівування машинної цивілізації. У тексті маніфесту, зокрема, зазначалося: «Немає тепер ні Часу, Ні Простору <…> Хай живуть ризик і енергія! Сміливість, відвага і бунт — ось що оспівуємо ми у своїх віршах. Стара література оспівувала кволість, млявість думки та бездіяння, а ми оспівуємо нахабний натиск, марення, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій <…> Без нахабства немає шедеврів <…> Хай живе війна — тільки вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила анархізму, високі ідеали знищення всього і всіх! Геть жінок! Ми вщент зруй-

нуємо всі музеї, бібліотеки. Геть мораль, боязких і підлих обивателів! Ми будемо оспівувати бунтарське ревіння натовпу <…> Нехай аероплани пливуть небом, а ревіння гвинтів зливається з тріпотінням прапорів».

Потім були «Маніфест драматургів-футуристів» (1911), «Маніфест театру-вар'єте» (1913), «Маніфест футуристичного синтетичного театру» (1915), маніфест «Театр несподіванки (сюрпризу)» (1921), «Аерорадіотелевізійний театр» (1931), «Радіофонічний театр» (1933), «Загальний театр для мас» (1933) Марінетті, а також «Маніфест футуристичної сценографії й хореографії» (1915) і «Футуристична сценічна атмосфера» (1924) Енріко Прамполіні та ін.

Тим часом сам Марінетті з 1919 року активно співробітничає з фашистами і стверджує, що футуризм і фашизм — тотожні, а з 1933 року стає академіком.

На зміну традиційному театрові, вважав Марінетті, мусить прийти театр «синтетичний, алогічний, динамічний, симультанний, ірреальний».

1919 р. сценограф і і режисер Енріко Прамполіні видрукував «Маніфест футуристичної сценографії», в якому писав: «У традиційному і антитрадиційному театрі нашого часу актор завжди розглядався як єдиний, незамінний і домінуючий елемент театральної дії <…> Я вважаю, що втручання актора у спектакль, як одного з його елементів, є одним із найабсурдніших компромісів театрального мистецтва <…> Театр — це храм духовної абстракції. Простір — це метафорична аура місця дії, середовища. Середовище — це духовна проекція людських дій. Отже, що краще за простір може виявити сценічну дію?»

Проте «Перший у світі футуристів театр» постав не в Італії, як цього слід було було б очікувати, а 1913 р. в Петербурзі. Театр показав два спектаклі: трагедію «Володимир Маяковський» В. Маяковського (відбулася лише одна вистава) і оперу «Перемога над сонцем» М. Матюшина (відбулося три вистави); вистави показувалися у приміщенні колишнього Театру В. Ф. Коміссаржевської. 1918 року російські футуристи також написали свій *декрет:* «Декрет № 1 демократизації мистецтв» («Парканна література і площадний живопис»). Найповніше модель театру футуризму втілено в *театрі синтезів* Філіппо-Томаззо Марінетті.

Відчуваючи потребу в оновленні сцени, футуристи пропонували засоби, розраховані радше на епатаж глядачів, аніж на художнє творення нових форм. Захоплені технократичними міфами, вони намагалися впровадити у театрі урбаністичні ритми, механізовані конструкції, телеграфну мову, блиск електрики, шум аеропланів та електропоїздів. Футуристи закликали до створення динамічного театру, який оперативно реагує на зміни у суспільстві.

У третьому театральному маніфесті футуризму проголошено зовсім новий, порівняно з попередніми формами, тип театру: «синтетичний, атехнічний, динамічний, симультанний, алогічний, ірреальний». Маніфест починався з класичної для футуризму лайки на адресу *академічного* театру, представники якого — Г. Ібсен, М. Метерлінк, Л. Андрєєв, П. Клодель і Б. Шоу — звинувачувалися в тому, що «на-

віть ніколи й не прагнули створити справжній синтез, вільний від тієї техніки, що ускладнена розтягнутістю, педантичним аналізом і неймовірно тривалою підготовкою». Найголовніше пролунало наприкінці маніфесту, коли автори винесли в окремий абзац таке: «Треба створити між нами [футуристами] і юрбою глядачів безпосередній контакт, безперервний потік, біг, що й надаватиме публіці динамічної жвавості нашої нової футуристичної театральності».

Свою *нову футуристичну театральність* футуристи не лише розхвалювали на папері, але й реалізували на практиці, насамперед створюючи незручну, вибухову ситуацію, що покликана розбудити публіку. Вони виступали в ролі каталізатора катастроф, які здійснювалися завдяки численним демонстраціям, мітингам, маніфестаціям і знаменитим футуристичним вечіркам, що заклали початок аналогічним заходам дадаїстів, сюрреалістів та ін.

Для влаштування своїх вечорів футуристи орендували на гроші заможного Марінетті приміщення найбільших італійських театрів, де й влаштовували бійки у формі партійних зборів, використовуючи при цьому футуристичне оформлення сцени, футуристичну форму одягу, читання маніфестів, декламацію віршів, показ синтезів, футуристичний оркестр, що виконував на тріскачках і сковорідках «музику шумів» під керівництвом футуриста Луїджі Руссоло (1885–1947).

15 грудня 1913 р. у міланській газеті «Lacerba» видрукувано план «Великого футуристичного вечора», влаштованого в театрі Верді (Teatro Verdi) у Флоренції 2 грудня. Під основним заголовком зазначався підзаголовок — *синтетичний (фізичний і духовний) огляд баталії*. Газетну полосу поділено на дві частини. Лівою позначалося «з одного боку (на сцені)», правою — «з іншого боку (у залі)». Список учасників лівої частини: 1 поет — Марінетті; 3 художників — Боччоні, Карра, Северині; 1 антифілософ — Папіні; 1 амораліст — не зазначений, 1 випадковий доброволець. Список учасників правої частини: 500 супротивників. Серед них: клерикали, буржуа, студенти, ліберали, аристократи, доброчесні журналісти і поліцейські. Зброя лівої частини: мужність, наплювательство, безсоромність, нові ідеї, необхідні образи, розумні поради, оригінальна поезія. Зброя «правих»: картопля, морква, цибулини, качани, апельсини, електролампочки, тріскачки. Щиросердний стан футуристів: естетична насолода чудовим видовищем розлюченої юрби. Щиросердний стан правої частини: жага скандалу, лютий кретинізм. Битва *розумних порад* і *лютого кретинізму* скінчилася жалюгідно: Марінетті вцілили в око картоплею.

Битва за майбутнє широко обговорювала російська преса: адже в січні 1914 р. Марінетті відвідав Москву і Санкт-Петербург на запрошення міжнародного товариства «Об’єднання важливих доповідей» (La Societe des grandes conferences).

Попри коротке і, здавалося б, малоплідне життя, футуризм мав величезний вплив на подальший розвиток театру — особливо такі його напрями, як т*еатр дадаїзму, театр акційний* та ін. ► ТЕАТР АКЦІЙ, ТЕАТР ДАДАЇСТСЬКИЙ, ТЕАТР СИНТЕЗІВ

ТЕАТР ХУДОЖНИКА, ТЕАТР СЦЕНОГРАФІЇ, ТЕАТР ВІЗУАЛЬНИЙ (англ. *theatre of scenography, visual theatre, theatre of images*) — термін, яким окреслюється територія особливого виду театру, що існує поряд з театром драматурга, актора і режисера; це театр, у якому автором вистави є художник (В. Берьозкін уживає термін *театр художника*, Г. Леманн — *theatre of scenography*; Paul Allain і Jen Harvie — *visual theatre* або *theatre of images*).

Перші ознаки театру сценографії можна виявити в античності, у містерійному театрі середньовіччя (святкові машини Філіппо Брунеллескі), у театрі класицизму (трагедія з машинами), однак остаточно він сформувався лише у XX ст. Його *батьками* були символісти (А. Аппіа, Г. Крег), художники російського авангарду (К. Малевич, В. Кандинський, В. Татлін), футуристи (Е. Прамполіні) і майстри Баугаузу (О. Шлеммер) та ін.

У другій половині XX ст. з розвитком театру художника пов'язане народження театру акцій, у якому твір мистецтва замінено елементарним *жестом* (гепенінг, перформенс, флуксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, інсталяція, відео-арт та ін.).

Найпослідовніші представники візуального театру — Тадеуш Кантор (*театр смерті, автономний театр*), Юзеф Шайна, Петер Шуман, Роберт Вілсон та ін.

Незважаючи на відмінності у творчості цих майстрів, їхні вистави об'єднані тим, що художник виконує роль автора і у своїй творчості спирається на закони візуального мистецтва.

На думку Г. Леманна, театр сценографії більше відповідає парадигмі постдраматичного театру, адже художники, музиканти, як і представники інших видів мистецтв, за його спостереженням, виявилися більш підготовленими до сприйняття різноманітних форм постдраматичного театру (з його відмовою від нарації, деперсоніфікацією та ін.), ніж самі театральні діячі. Сцени Роберта Вілсона, — пише Ганс Леманн, — не призначені для раціональної інтерпретації, вони призначені, щоб викликати асоціації і запалити творчу енергію у магнетичному полі між сценою і глядачем. Театр Вілсона — це театр метаморфоз, який уводить глядача у казкову країну переходів, двозначностей, кореспонденцій: стовп диму може перетворитися на зображення континенту; дерева — на коринфські колони; колони — на фабричні труби; трикутники — на вітрила, намети або гори. Сам Вілсон створене ним середовище, за аналогією з *landscape play* Гертруди Стайн, називає *аудіоландшафтом* (*audio landscape*). ► ТЕАТР АВАНГАРДОВИЙ, ТЕАТР АКЦІЙНИЙ, ТЕАТР ДОВКРУЖНИЙ

ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ (від *четверта стіна*; фр. *guatrieme mur*; англ. *fourth wall*, нім. *vierte Wand*,ісп. *cuarta pared*) — театр ілюзії, в якому основним прийомом є уявлювана четверта стіна, що відокремлює виконавців від глядачів; публіка неначе підглядає за виконавцями-персонажами, які удають, що не помічають глядачів. Уперше *четверта стіна* з'являється у «Версальському експромті» Мольєра, згодом цю ідею розвиває *просвітницький театр* («Уявіть собі на краю

сцени стінку, що відокремлює вас від партнера; грайте так, неначе завіса не піднімалася» — Д. Дідро). Домінантним типом видовища *театр четвертої стіни* стає в останній чверті XIX ст., передусім у театрі Андре Антуана (невипадково цей театр називали *театром Антуанової спини*), а згодом і в театрі К. Станіславського. ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ТЕАТР ЧИТАЛИЩНИЙ — у Болгарії середини XIX ст. — самодіяльні театри культурно-освітньої орієнтації, назва яких походить від *читалень* (*читалищ*), при яких створювалися аматорські драматичні трупи, зводилися зали для глядачів і влаштовувалися регулярні вистави. Найбільшого розквіту читалищні театри дістали у 1856–1876-х рр. ► ТЕАТР АМАТОРСЬКИЙ, ТЕАТР ЧИТЦЯ

ТЕАТР ЧИТЦЯ (англ. *readers theatre*) — монотеатр, театр малих форм, у якому здійснюється публічне виконання творів літератури (віршів, прози, публіцистики тощо) зі сцени. Жанр зародився у творчості оповідачів казок, казкарів, акинів та ін.

Давньогрецький театр недалеко відійшов від читання, адже у манері виконання античних трагедій розрізнялися три основних способи: *kataloge* (читання), *parakataloge* (речитатив, щось середнє між співом і декламацією) і *melos* (спів). За одним з переказів, Софоклові під час читання вголос, тобто публічного виконання «Антигони», трапився наприкінці надто довгий зворот, не позначений усередині розділовим знаком, він перенапружив голос і разом із голосом випустив дух.

У І ст. н. е., за правління Августа, у Давньому Римі дістала поширення драма для читання (фр. *pièce a lire*; англ. *closet drama*; нім. *Lesedrama, Buchdrama*; ісп. *obra para leer*; пол. *dramat do czytania*), для виконання якої були спеціальні коміки-раби, які читали на обідах багатіїв комедії або трагедії. Пітер Брук висловлює припущення, що й п'єси Сенеки читалися вголос під час таких бенкетів у римській лазні.

Про подібні читання згадує у своїх листах Пліній молодший (61/62–111/113). В одному з листів він повідомляє: «Якщо я обідаю з дружиною й небагатьма іншими, то читається книга, після обіду буває комедія й лірник». В іншому листі він пише: «Послухай! Обіцяєш прийти на обід і не приходиш!» — далі йде перелік «тисячі вишуканих страв» і нарешті — «ти почув би або сцену з комедії, або читання, або гру на лірі»; на завершення листа Пліній докоряє Септицієві за те, що той, відмовившись від вишуканого обіду, віддав перевагу гадитанкам — танцівницям. Подібні читання влаштовувалися й після лазні.

Організація таких читань (*рецитацій*) у маєтках була приватною справою автора та його друзів. Приватні актори, судячи з листів Плінія, здійснювали й іншу функцію — публічного прославляння замовника.

Відомими є виступи одного або двох-трьох акторів і актрис *застольного театру* під час бенкетів (такі актриси для інтермедій називалися *emboliaria*), а також звичай *публічних авторських читань*. Для виконання на симпосіумах молодим рабам давали вчити напам'ять із виконанням мовних і мімічних прийомів уривки з творів Платона.

Найбільший розквіт драми для читання, тобто літературних творів у формі драми, призначених для читання, а не сценічного втілення, припадає на XVIII–XIX ст. і пов'язаний із творчістю А. Мюссе, П. Шеллі, Дж. Байрона, Л. Тіка, В. Гюго, П. Клоделя, Ф. Клопштока та ін., а також акторів Мішеля Барона, Девіда Гарріка, Франсуа Тальма, Василя Каратигіна, Рашель.

Невдовзі зароджується й поняття *театр у кріслі* (фр. *thèâtre dans un fauteuil*; англ. *closet drama*, нім. *Lesedrama, Buchdrama*).

Надзвичайну популярнівсть здобули на початку XIX ст. *вечори читання*, які влаштовував Людвиг Тік у Дрездені (учень Гете, актор Пій Александр Вольф писав Тікові: «найкращий театр Німеччини тепер у Вашій кімнаті, біля Вашого круглого столу; тут ансамбль, стиль, гармонія, натхнення, гумор і все, чого тільки забажаєш»). О. Пушкін у Щоденнику від 17 грудня 1833 р. фіксує: «Вечер у Жуковского. Немецкий *amateur* ученик Тиков, читал "Фауста"».

У ці самі роки набуває популярності жанр *публічних читань* — авторського виконання власних творів (Теккерей, Діккенс, Марк Твен). Микола Гоголь писав 1843 р. про поширення у Росії публічних читань: «Я рад, что наконец начались у нас публичные чтения произведений наших писателей. Мне уже писали об этом кое-что из Москвы: там читали разные литературные современности, а в том числе и мои повести <…> Я даже думаю, что публичные чтенья со временем заместят у нас спектакли <…> Но, разумеется, нужно, чтобы самое чтение произведено было таким чтецом, который способен передать всякую неуловимую черту того, что читает. Для этого не нужно быть пламенным юношей, который готов сгоряча и не переводя духа прочесть в один вечер и трагедию, и комедию, и оду, и все что ни попало. Прочесть как следует произведенье лирическое — вовсе не безделица, для этого нужно долго его изучать» («Выбранные места из переписки с друзьями»).

Саме на театр читця орієнтується й Поль Фор, створюючи 1890 р. Художній театр у Парижі — перший *символістичний театр* — театр містичних одкровень, який здивував глядачів незвичною на той час умовною пластикою, одноманітністю інтонацій і читанням *потойбічними голосами*.

У маніфесті, що передував відкриттю театру, Фор критикував комерційний театр, адюльтерну драматургію, розважальність, натуралізм, запевняв публіку у прагненні відродити *ідеалістичний*, як він його називав, театр — театр мрії, храм ідеї; орієнтуючись на поетів і створюючи *театр поетів*, Поль Фор говорив: «Я хочу запропонувати аудиторії вірші, старі, нові, читання яких супроводжуватиметься музикою. Виконавець не буде персонажем, але тільки голосом; усі живописні й музичні засоби мають лише акомпанувати голосу, передаючи такі естетичні відтінки емоції, яких жоден з акторів не в змозі досягнути». Ця формула вказує на головний напрям шукань Фора. Не персонаж, а лише голос, не дія, а слово — ось принцип, відповідно до якого здійснювалися постановки Художнього театру, який у своїй практиці тяжів до *театралізованого читання*.

11 листопада 1925 р. було створено «Театр читця» (керівник — І. Кунін) у Києві.

З розвитком технічних засобів на початку ери радіомовлення постає *радіотеатр* (театр біля мікрофона) — радіотрансляція театральних вистав.

У 1920-х рр. народжується ще один різновид театру читця — *радіодрама* (англ. *radio drama*) — твір, розрахований лише на слухове сприйняття (Л. Франк, С. Цвейг, Б. Брехт, Д. Прістлі, М. Фріш та ін.), а відтак народжується й жанр радіовистави (фр. *mise en onde*, англ. *radio production*, нім. *Horspiel*, ісп. *produccion radio fonica*), який користується надзвичайною популярністю (так, лише радіостанція BBC випускає в середньому близько тисячі радіовистав щороку; у США перші радіовистави зазвичай тривали від п'ятнадцяти до тридцяти хвилини, але згодом їх почали об'єднувати в серіали, що транслювалися вдень і дістали назву мильних опер (англ. *soap opera*). Перша українська *радіоп'єса* прозвучала в ефірі 1933 року.

Інший різновид театру читця — *спектакль-читання* (фр. *lecture-spectacle,* англ. *public reading*, нім. *Leseauffuhmng*, ісп. *lectura-expectoculo*; демонстрація вистави за новою п'єсою без декорацій і костюмів і *вистава у концертному виконанні* — фр. *mise en espace*, ісп. *puesta en espacio*).

У театрі читця розрізняють два основних напрямки — *драматичний* (виконання в манері драматичної гри) та *епічний* (у манері оповідача).

Основні форми художнього читання: виступ читця в змішаному концерті; самостійний літературний концерт, що складається з ряду творів або цілісної композиції. Інколи читці використовують у своєму виступі музику, світло, бутафорію, різноманітні аксесуари; театр читця може існувати у формі театру одного актора, тобто театру, у *виставах* якого задіяно лише одного виконавця.

Елементи театру читця наявні й у виставах політичного театру (Е. Піскатор цілком логічно дійшов до жанру *епічної лекції* у виставі «Війна і мир» Л. Толстого, 1936, США; П'єр Безухов виступав у ролі оповідача і лектора, який пересував по сцені величезних іграшкових солдатиків); «його ідеалом, — писав Дж. Стайн про Піскатора, — був *розповідний театр*, який би нагадував китайську *усну книгу*»).

У цьому контексті дискусійним залишається питання про драматургію Лесі Українки й Олександра Олеся; на думку Я. Мамонтова, «це був драмопис переважно для читання, а не для виконання». ► ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ, ТЕАТР ОПОВІДАННЯ

ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ (англ. *academic theatre, academical theatre, school theatre*; пол. *teatr szkolny*) — у позаісторичному сенсі — аматорський театр, у виставах якого беруть участь учні школи, школярі; в історичному значенні — театр під патронатом духовних навчальних закладів — братських шкіл тощо; постав наприкінці XV ст., хоча звичай влаштовувати драматичні вистави в навчальних закладах був відомий у Європі ще з XII ст. (цими видовищами зазвичай вшановували патронів навчальних закладів — Св. Миколая й Св. Катерину).

Наприкінці XV ст., коли в Європі набуває популярності студіювання грецьких, а надто римських старожитностей, у Німеччині постає й нова форма шкільного

викладання, що полягала у вивченні напам’ять і декламації комедій Теренція (переклади його творів німецькою мовою з’являються 1486 р.), що вважалися найзручнішими для практичного засвоєння офіційної мови середньовіччя — латини.

Серед протестантів сумніви щодо користі цього методу розвіяв авторитет Лютера, який заявив, що у подібних вправах немає нічого шкідливого, а навіть навпаки — вони допомагають учням у навчанні. «Християнам, — говорив він в одній зі своїх «Застольних бесід», — не слід уникати комедій через те, що в них інколи трапляються брутальні жарти і непристойності, адже через подібні дрібниці довелося б відмовитися й від Біблії». Крім того, Лютер і сам охоче відвідував вистави і таким чином підтримував зародження нового театру — шкільної драми, походження якої пов’язане із Реформацією, протестантизмом, лютеранством тощо.

Інколи шкільні вистави протестантів набували такої популярності, що студентів запрошували виконувати їх поза межами шкіл і університетів. Однак із плином часу комедії Теренція, мабуть, набридли, а комедії Плавта вважалися малопридатними для педагогічних цілей, і тому постала потреба в написанні нових творів латиною; саме ці твори й заклали основу репертуару нового театру.

Однією з перших шкільних драм (нім. *Schuldrama*) вважається показана близько 1492 р. вистава за п’єсою П’єра Лондріні, в якій Безсмертні, запрошені до Сатурна, вирішували питання, чи не настав час наслати чуму на людський рід. Серед найстаріших зразків шкільної драми відомі також «Spiel von den torichten und klugen Jungfrauen» («Гра про дів мудрих і нерозумних»), «Phorcensi scaenica progymnasmata» (1498), «Comedia nova» (1520), «Geistliches Spiel von der gottesfurchtiden und keuschen Freu Susanna» (1536), «Mundus» (1537) та ін.

Чернець-францисканець Буркгард Вальдис (1490–1556), перейшовши в лютеранство, написав першу *протестантську драму* за мотивами Святого Письма. Він переробив біблійну притчу про блудного сина й у виставі, здійсненій у Ризі 1527 р., виступив у ролі герольда, який коментував події, що показувалися на сцені.

У першій чверті XVI ст. шкільні вистави почали виконувати вже не лише з навчальною метою. Так, 1523 р. шкільний статут міста Цвіккау вимагав, щоб у неділю учні розігрували комедії Теренція або інші твори; у Магдебурзі такі вистави влаштовували тричі на рік: латиною — перед патронами школи, а німецькою мовою — перед зборами міської ради й просто неба для мешканців міста. Вийшовши на широкого глядача, вистави виховували у громадян міста нову потребу — потребу у видовищі.

Оскільки ж шкільний театр був пов’язаний з ідеями Реформації, значне місце в його репертуарі посідали, з одного боку, твори, спрямовані проти папства («Pammachius» Томаса Кірхмайєра, «Phasma» Фрішліна та ін.), а з іншого — твори, які пропагували ідеї Лютера (1600 р. Андре Гартман навіть драматизував біографію самого Лютера; подібний твір Мартіна Рінкардта «Ейслебенський витязь Христа» представлено 1613 року).

Невдовзі після створення Ігнатієм Лойолою католицького чернечого ордену єзуїтів (1534) Папа ініціював появу перших єзуїтських колегіумів, а згодом в єзуїтських духовних школах почали здійснювати театральні вистави (нім. *Jesuitenspiele*).

Перші шкільні вистави єзуїтського театру влаштовував Йоганн Штурм у Страсбурзькій гімназії; перші відомі вистави на сцені єзуїтського театру були здійснені за п'єсою «Euripus» (Відень, 1555; Мюнхен і Прага 1560).

Згодом усталилася система жанрів шкільного театру: *проста шкільна драма* (спиралася на прицип трьох єдностей і не допускала переходів від трагічного до комічного); *складна* (*implexa* або *turbata*, в якій дія може змінювати характер, супроводжуватися вставками й епізодами поза основною фабулою); *повчальна* (*morata*, присвячена зображенню звичаїв і моральному повчанню); *кумедна* (*ridicula*, розрахована на сміх).

У цілому ж єзуїтські вистави, на думку Яна Оконя, стояли в опозиції до масового релігійного театру (літургійного, містерійного), де і композиція твору, і всі елементи вистави повторювалися з року в рік у незмінному вигляді.

Зазвичай шкільні вистави приурочувалися до кінця масляного тижня (*ludi antecinerales, bacchanales*), страсної п'ятниці (*de passione*) й закінчення навчального року, коли учням роздавали нагороди (*ludi postgymnastici, metagymnastici*).

В основу *пасійної драми* (*passio, passion*) покладено мотив страждань за Віру й ствердження її через страждання. П'єси цього типу не показували, як у середньовічних містеріях, муки Христа (бичування, хресний хід і смерть на Голготі). Сюжети пасійних драм (драм Страстей седмиці, драм Страсного тижня, останнього тижня Великого посту) бралися з агіографії — історій святих мучеників, перших християн, проповідників і місіонерів, що постраждали за Віру, пройшовши тортури й страту.

Героєм *масляної драми* був грішник — п'яничка, вбивця, тиран на троні. Він міг перетворитися на праведника, але найчастіше демонструвалося його остаточне падіння й спілкування із силами Пекла.

Канікулярні драми готувалися до літніх вакацій (кінця навчального року) і мали дидактичний характер. Теми й сюжети були пов'язані із навчальним процесом, прославленням засновників навчальних закладів, ювілеями, але головним змістом видовищ було оспівування знань і вченості, що нібито приносять простому смертному найвищі почесті.

Містерії й мораліте на сценах шкільного театру відрізнялися від тих самих жанрів для масового глядача. Так, *композиція містерії* шкільного театру мала набагато складніший характер: подеколи дія переносилася за сцену, тоді як на сцені розігрувалися віддзеркалені події; інколи сцена сприймалася як семантична паралель до біблійного сюжету тощо.

Хоча шкільні драматурги брали матеріал з тих самих джерел, що й автори середньовічних містерій, однак вони інакше опрацьовували його. Складних епіч-

них видовищ, які б на кшталт вуличних містерій обіймали події зі священної історії, не було у шкільному театрі. У працях теоретиків шкільної драми вперше висловлюється й думка про неприпустимість показу Христа на сцені. Що ж до мотиву вибору сюжету, він пов'язаний передусім з можливістю провести тенденцію відданості католицизмові і замовникові, на честь якого виконувалася вистава.

Шкільний театр активно розширював свою жанрову палітру, включаючи до свого репертуару жанри, форми й окремі прийоми театру світського. Приміром, в останні десятиліття існування шкільного театру в Польщі на його сцені виставлялися: трагедії в дусі містерій («Трагедія про святого Казимежа, польського королевича»); французькі трагедії (Корнель, Расін, Вольтер); трагедії на сюжети Старого Заповіту; патріотичні трагедії на історичні сюжети (про ідеальних римських імператорів і консулів, які завжди віддавали перевагу громадському обов'язку); комедії (перекладні й адаптовані).

Більшість шкільних трагедій розвивала тему сакральної влади й виводила на сцену монарха з його підданими. В основу сюжету було покладено історію про монарха — шляхетного, майже ідеального для містерії героя; в його оточенні з'являється зрадник або заколотник, який намагається захопити трон, але його зусилля ні до чого не призводять і його карають, адже йому протистоїть відданий тронові придворний, який і викриває злочинця.

В Україні найпершим твором шкільного театру була панегірична декламація «Просфонима», написана від імені учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав із Києва до Львова в церковних справах.

Одним з різновидів декламацій були *ляменти* (*плачі* або *трени*), тобто *похоронні панегірики*, до перших зразків яких належить «Лямент дому княжат Острозских над зешлим з того світа ясне освецоным княжатем Алєксандром Константиновичем, княжатем Острозским, воєводою воліньскым» Даміяна Наливайка (1603), а також написані відомим своєю театральною поведінкою Касіяном Саковичем «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его к. мілості Запорозкого…» (1622). Ці вірші виголосили дванадцятеро спудеїв Київської братської школи над прахом Сагайдачного.

Важливою подією для поширення пасійних драм (Великодніх містерій) став, на думку В. Рєзанова, київський собор 1629 р. за митрополита Йова Борецького, який «запровадив до церковної відправи *пасії* <…> це було явне наслідування католицькій літургійній страсній (пасійній) драмі».

До *драм Великоднього циклу* В. Рєзанов відносив такі п'єси: «Дійство на страсті Христові списане», «Царство Натури Людської…», «Свобода от віков вожделенная…», «Мудрость Предвічная…», «Торжество Естества Человеческого…», «Трагедокомедія» С. Ляскоронського, «Властотворній образ человеколюбія Божія» М. Довгалевського, «Образ страстей міра сего» і Великодню драму без заголовка.

Найменшу групу п'єс Володимир Рєзанов зараховує до *драм Різдвяного циклу:* «Комедіа на Рождество Христово» Дмитра Туптала, програма Різдвяної драми без заголовка, — т. зв. «Ростовское дійство», «Дійствіе на Рождество Христово» (анонімне), «Комическое действіе в честь, похваленіе і прославленіе рождшемуся <…> царю царей Христу Господу…» Митрофана Довгалевського, Різдвяна драма (без заголовка, анонім), уривок Різдвяної драми — діалог пастухів.

Агіографічні сюжети в українському шкільному театрі не дістали значного поширення. До зразків жанру міраклю належать лише два твори: анонімна драма «Алексій, человек Божій» (1673) та «Комедія на Успеніе Богородицы» (1697/1699) Дмитра Туптала. Драма про Олексія, чоловіка Божого — своєрідний палімпсест, який спирався на поширений в Європі сюжет («Una rappresentazione di santo Alexio», 1515; «La Rappresentazione di sant 'Alesso», 1517; опера Стефано Ланді та ін.). Показ цього твору 17 березня 1674 р. в Києво-Могилянській колегії приурочено до дня святого Олексія (Теплого Олекси) і дня народження царя Олексія Михайловича (до титулу якого вперше в історії Росії було додано слово «святий»). У 1697–1699 рр. написано «Комедію на Успеніе Богородицы» Дмитра Туптала.

Саме агіографічні сюжети заклали фундамент для зародження іншого жанру, представленого трагедокомедією Теофана Прокоповича «Владимер» (1705), яка вважається першою українською п'єсою на історичну тему, *історичною драмою* або *релігійною драмою*, хоча насправді є зразком *костюмованого панегірика*, присвяченого Петрові I, а також покровителеві Києво-Могилянської академії гетьманові Іванові Мазепі.

1708 р. написано п'єсу Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха», в основі якої — біблійне оповідання про спокушання Йосифа дружиною Пантефрія.

1728 р. написано «Милость Божія, Украïну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная єму над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа». Це перша українська п'єса, в якій відтворювалися події національно-визвольної війни 1648–1654 рр. під керівництвом Богдана Хмельницького. Написана у традиціях шкільної драми, ця анонімна п'єса вперше виставлена в Києво-Могилянській академії 1728 р. до 80-річчя початку визвольної війни.

5 вересня 1744 р. в день тезоіменитства імператриці Єлизавети «учащиеся юноши» Академії підготували й розіграли панегіричну драму Мануїла Козачинського під «історичною» назвою «Благоутробіє Марка Аврелія Антонія, кесаря Римского», сюжет якої давав підстави до улесливого порівняння героя з царицею. ► ТЕАТР ДИТЯЧИЙ, ТЕАТР НАВЧАЛЬНИЙ, ТЕАТР РЕЛІГІЙНИЙ

ТЕАТР ШОКОВИЙ (англ. *shock troupes*) — у 1930-х рр. у Німеччині — агітаційні театри, які розігрували агітвистави під патронатом німецької комуністичної партії. ► АГІТШТУКА, АГІТТЕАТР, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ШОПКА, ШОПКА (пол. *Szopka*, від давньопол. *Szopa* — будівля для сенатських зборів) — одна з найстаріших форм польського народного театру ляльок, поширена у XVI–XVII ст. Шопка зародилася як частина католицького різдвяного богослужіння: під час різдвяних свят у храмах виставляли ясла (пол. *jasełka*) з дерев'яними фігурками, що зображували персонажів євангельської розповіді про народження Христа; за переказом, традиція показу цих видовищ постала 1223 р., коли яселка вперше були влаштовані в Італії Франциском з Асижу. Вистави шопки виконувалися у двохярусній або одноярусній скриньці, де діяли стрижневі ляльки, яких лялькарі пересували за допомогою прикріпленого знизу дроту вздовж щілин підлоги скрині. До різдвяного сюжету згодом введено побутові і сатиричні сценки — євангельські епізоди, що розігрувалися у верхньому ярусі шопки (у Раю), вони перемежовувалися побутовими інтермедіями в нижньому ярусі (у Пеклі). ► ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР КРЕШ, ТЕАТР ЛЯЛЬОК, ТЕАТР ПРЕЗЕПІО, ТЕАТР ЯСЕЛКА

ТЕАТР ШТУЧНИЙ — в Україні XIX ст. — термін на позначення *театру артистичного, мистецького, художнього* («… свою по-польськи написану статейку про театр (штучний) у Галичині, де в примітці згадав і про останки народного театру по наших селах» — І. Франко). ► ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ

ТЕАТР ЮДЖО КАБУКІ ► ТЕАТР ЖІНОК

ТЕАТР ЯРМАРКОВИЙ (фр. *théâtre de la foire*; пол. *teatr jarmarczny*) — узагальнена назва розваг і видовищ, які влаштовувалися в Європі у XVI–XIX ст. під час ярмарків.

Ярмарок, як форма стимулювання економічного обміну, відомий з часів античності, проте на популярну форму святкового громадського спілкування він перетворився лише за доби середньовіччя.

Влаштовувалися ярмарки за сприяння монастирів у дні церковних свят (за що ченці й отримували прибутки, обкладаючи ярмаркову торгівлю високим податком), а головне — ярмаркові розваги створювали бажаний для розвитку видовищ контекст, без чого важко уявити логіку існування видовищного жанру.

Середньовічна торгівля була тісно пов'язана з богослужінням: слова *меса*, *feriae* означають і обідню і ярмарок; торгівля поєднувалася з церковними святами і процесіями. Зв'язок цей заходив настільки далеко, що первісно і сама торгівля відбувалася у храмі: коли на хорах відбувалася служба, внизу, в кораблі церкви, відбувався обмін товарів. Лише з плином часу торгівлю було перенесено на площу перед храмом; за середньовіччя на цих площах були ринки, влаштовувалися торгові ряди, встановлювалися намети і будки. Давні грамоти давали право влаштування ринків церквам і монастирям (як у франкській монархії, так і в Англії, де монастирі — Вестмінстер, Йорк, Дургем, Вінчестер — влаштували перші ярмарки).

Ярмарок відбувався завжди упродовж визначеного часу — місяця, шести тижнів, 40 днів, після чого купці мали залишити місцевість. Тривалість ярмарків залежала від релігійних свят на честь вшанованого в цій місцевості святого. Відтак, —

вважає О. Гвоздєв, — трьом етапам розвитку торгівлі (спершу у стінах церкви, далі на церковній площі і, нарешті, на міській, ринковій площі) відповідає й три етапи у розвитку театральних постановок — у стінах церкви, на церковній площі і на міських площах.

Аби зібрати якомога більше роззяв, під час ярмарків влаштовувалися видовища фокусників, акробатів, дресирувальників, ремісників-аматорів, камер риторів, мейстерзінгерів, які розігрували фарси, фастнахтшпілі, буфонади, маріонеткові вистави, виступи стрибунів, канатоходців, танцюристів, дресированих мавп, операторів (які продавали настоянки, мазі й чудодійні ліки). Аби привернути увагу покупців, продавці наймали безробітних акторів, які, у свою чергу, розігрували фарси, що покликані були зібрати якнайбільше роззяв навколо шахраїв та їхнього краму. Саме тому поява жонглерів, як свідчить паризький статут XIII століття, заохочувалася міською владою: «Якщо на мосту з'явиться мавпа, і її веде не простий обиватель для власної розваги, але жонглер, який демонструє з нею якісь видовища, він повинен показати його (у вигляді мита) отут, на мосту». Інший статут звільняв жонглера від мита, але вимагав від нього виконання одного рядка пісні.

Так ярмарок перетворювався на місце збуту найдивовижніших винаходів людства й організації не менш дивовижних змагань. Приміром, у Відні з 1382 р. відомі ярмаркові перегони повій і чоловіків (переможниця отримувала відріз оксамиту); в Англії — ярмарковий продаж жінок, які набридли своїм чоловікам («деякі письменники, — глибокодумно писала тогочасна преса, — вбачають у підвищенні цін на жінок ознаку розвитку цивілізації»); зазвичай чоловік приводив дружину з мотузкою на шиї на ярмаркову площу, де продавалася худоба, прив'язував її і продавав у присутності свідків тому, хто давав більше за інших; судовий чин визначав ціну, що рідко перевищувала кілька шилінгів (народ називав такого роду торгівлю The Hornmarket — ярмарок рогатої худоби); крім того, — різноманітні продовольчі ярмарки, які влаштовувалися цехами ремісників.

У цьому контексті, перенасиченому театральністю, й належало зародитися новим театральним формам.

Найпотужніший розвиток ярмаркового театру починається у Франції з кінця XVI ст.; ярмаркові театри отримують свої назви від двох паризьких ярмарків, які влаштовувалися на Сен-Жерменському і Сен-Лоранському ринках у передмістях Парижа і тривали три-чотири місяці.

1595 р. на Сен-Жерменському ярмарку зареєстровано трупи мандрівних комедіантів, жонглерів та еквілібристів, стрибунів, дресирувальників, канатних танцюристів. Трупа розпочинала свою роботу з 3 лютого і завершувала її у квітні, після чого перебиралася на Сен-Лоранський ярмарок, який відкривався 28 червня і тривав до 30 вересня.

Згодом ярмаркові театри почали виставляти великі постановочні спектаклі — «Викрадення Єлени, облога і звільнення Трої» (1705) та ін.

Водночас історія ярмаркових театрів — це історія винахідливої юридичної боротьби з абсолютистською бюрократією і законодавством.

Коли театр «Comédie Francaise», маючи монопольне право на влаштування вистав, повів боротьбу проти ярмаркового театру і 1707 р. майже досяг своєї мети (ярмарковим театрам було заборонено використовувати діалог), ці театри створили *п'єси-монологи*, в яких монологи йшли один за одним, причому коли один виконавець з'являвся на сцені, інший її залишав. Проте Французька Комедія не зупинила свого наступу і домоглася постанови про знесення ярмаркових театрів і спалення їхніх декорацій. Та за вісім днів по тому ярмаркові театри було відбудовано, а декорації створено ще кращі, ніж попередні. Тоді *римляни*, як називали «Comédie Francaise», знов поскаржилися королю, і в результаті ярмарковим театрам було дозволено виставляти лише пантомімно-акробатичні видовища (фр. *pantomime dialoguée* — пантомімічні діалоги) і заборонено виставляти вистави з живим словом. У відповідь ярмаркові актори створили новий жанр — *п'єси у написах* (кожен актор, виходячи на сцену, діставав з кишені сувій паперу, на якому було написано великими літерами його роль; по ходу п'єси він діставав необхідний сувій, розгортав його і показував глядачам, щоб ті змогли прочитати його, після чого пантомімою розігрував те, про що йшлося в тексті; інколи актори не промовляли слова ролі, а співали).

Але проти ярмаркового театру повстала також Королівська музична академія, привілейована оперна сцена, що єдина мала право виконувати музичні твори у Парижі. Однак і це не зупинило акторів. Оркестр виконував якусь популярну мелодію, актор тримав у руках текст куплету, а спеціально розсаджені серед публіки люди починали виспівувати слова ролі на відомий мотив. Оскільки співали не на сцені, а в залі для глядачів, поліція не мала підстав для втручання і заборон вистав.

Уся ця складна юридична історія дала поштовх для становлення жанру *комічної опери*.

П'єси, що демонструвалися на сценах ярмаркових театрів відзначалися непристойністю, проте саме це й збирало на них знать, котра оту саму непристойність критикувала.

Нарешті, коли вже здавалося, що кількість утисків перевищила можливості ярмаркових театрів, у 1719 р. вони припинили свою діяльність, але лише тимчасово — для того, щоб у 1721 р. поновити свої виступи.

В основному документі з історії ярмаркових театрів — поліційних протоколах — зафіксовано, що сцени ярмаркових театрів було обладнано підйомними завісами, вони освітлювалися люстрами й обставлялися декораціями, що змінювалися по ходу дії. Оркестри налічували до вісімнадцяти музикантів.

Ярмарковий театр відомий також в Україні. Так, у містечку Кам'янці-Струмиловій (нині Кам'янка-Бузька на Львівщині) 29 серпня 1619 р., саме під часу ярмарку виставлено польську містерію «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрес-

тителя, посланця Божого» львів'янина Якуба Гаватовича, вільних наук і філософії бакалавра.

На відміну від країн центральної Європи в Україні ярмаркова містерія не могла дістати значного поширення, адже відчувала чималий опір з боку освіченої частини суспільства. «Святкові ярмарки, які ви звете соборами, — закликав Іван Вишенський, — очистіть, як у Жидичині і в Горах Святого Спаса, оскільки бридко Богу, що диявол замість честі і хвали йому під божим титулом чинить собі розпусту і п'янство з купецькими торгами, адже сказано: “Дім мій — дім молитви, а ви з нього зробили печеру розбійників”».

У XIX ст. про український ярмарковий театр у повісті «Ярмарка» (1840) дотепно писав Григорій Квітка-Основ'яненко: «Семь с половиной часов вечера; театр наполняется. Экипажи один за другим тянутся к подъезду, на лестницах беготня; все приехавшие девицы спешат занять ложу, усесться и спокойно поглядывать на входящих в кресла, и не только поглядывать, но разглядывать, а которой фортуна поблагоприятствовала, так и переглядываться с сидящими в креслах. Музыка уже измучилась над третьею увертюрою и еще должна строиться к четвертой <…> Первая пьеса шла “Приключение в жидовской корчме” и уже доходила до конца первого действия; актеры напрягали все силы, чтобы угодить зрителям, и успевали; смех, хохот не умолкают; даже крик слышен был: “Ай: да браво!… вот жид, так жид!” Но вдруг все смолкло: жид, начавший говорить свое, вдруг переменяет тон и предмет разговора; рассказывает чистым простонародным языком о каком-то приключении, как он спас утопавшую девочку… Актер хочет остановиться, но суфлер подает преусердно и каждое слово точно в рот кладет. Зрители в недоумении… как вдруг раздается из суфлерской конуры: “Постойте, Петр Герасимович!” Это сказано было к жиду — и он замолчал, а между тем из конуры вылезает суфлер и в своем костюме, т. е. в самом невероятном виде, как требуется от суфлера ярмарочного театра. Вылезши до половины, обращается к публике с извинением, что негодный переплетчик перемешал листы и в “Жидовскую корчму” вплел “Торжество благодарности”. Причем очень пристойно спрашивал у публики: желает ли она дослушать “Лизу”, коей все окончательные листы есть, или обратиться к “Корчме”? Тогда он побежит на квартиру и отыщет листы из ”Корчмы”. Мнения публики были различны» (далі Квітка-Основ'яненко описує бал, який скінчився о четвертій ранку, а також інші купецькі розваги, порівнюючи їх із ярмарком).

Як святкова форма громадського спілкування ярмарок залишив на згадку про себе не лише низку народжених ним видовищних жанрів, а й величезну кількість драматичних творів — переважно комедійного жанру: «Ворфоломіївський ярмарок» (1614) Бена Джонсона; «Галасливий ярмарок» (1689) Томаса Шедуелла; «Великий ярмарок світу» Педро Кальдерона; «Ліонський ярмарок» (1759) балетмейстера Анджоліні; «Ізюмський ярмарок», комічна опера невідомого автора,

яку в 1750–1775 рр. показували в Глухові у придворному театрі К. Г. Розумовського; «Венеційський ярмарок» (1772) Антоніо Сальєрі; «Цигани на ярмарку» (1789) опера італійського композитора Паізієлло; «Свято на ярмарку Плундерсвейлер» Й. Гете (п'єса для театру ляльок) та ін. ► ТЕАТР БАЛАГАННИЙ, ТЕАТР БУЛЬВАРІВ, ТЕАТР МАСОВИЙ, ТЕАТР НАРОДНИЙ

ТЕАТР ЯРО-КАБУКІ (япон. *Kabuki*) — різновид японського театру Кабукі — трупи чоловіків, які дістали поширення після 1652 р., коли були заборонені трупи Вакасю-Кабукі. ► ТЕАТР ВАКАСЮ-КАБУКІ, ТЕАТР КАБУКІ, ТЕАТР ЮДЖО-КАБУКІ

ТЕАТР ЯРУСНИЙ, ТЕАТР РАНГОВИЙ (англ. *rank theatre*) — різновид театральної будівлі початку XVII ст. із ярусною залою для глядачів; напівкругла зала з амфітеатром і ярусними галереями. 1630 р. архітектор А. Сегіцці побудував у Венеції театр «Сан-Кассіано», зала якого мала три яруси суцільних відкритих галерей. Станова роз'єднаність глядачів рангового театру спричинила незабаром поділ галерей перегородками, що утворило ізольовані ложі. Багатоярусну залу із ложами у формі усіченого в плані овалу (згодом дістала назву *італійської*) вперше створено в Римі (1675). Вершиною архітектури ярусного театру вважається оперний театр Ла Скала у Мілані (1778). Впровадження ярусного театру істотно вплинуло не лише на формування зручностей у процесі сприйняття вистави, а й на естетику спектаклю в цілому. До певної міри систему ярусного театру можна вважати відповідальною за процес психологізації театру, щоправда, саме творці психологічного театру першими відмовилися від рангового театру. Так, у МХТ з усієї кількості ярусів було залишено лише два, трансформованих на кшталт *хорів*, висунутих уперед, і такими ж зручними, як і партер. ► ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ

ТЕАТР ЯСЕЛКА (пол. *jasełka*) — у Польщі — різновид статичного театру ляльок, присвячений Різдву; макет, який зображує подію Різдва. Традиція показу цих видовищ, за переказом, постала 1223 р., коли яселка вперше були влаштовані в Італії Франциском з Асижу. З Італії звичай влаштовувати подібні статичні театрики у храмах поширився і в інших католицьких країнах. У Німеччині сцени при яслах (інколи рухомі) дістали назву *krippenspiel* (гра при яслах). Наприкінці XVII ст. для залучення глядачів на свої видовища ченці почали використовувати у яселках жанрові сценки, рухомі фігурки. Проте наприкінці XVIII ст. такі видовища у храмах були заборонені церквою і статичні вертепи перейшли до рук виконавців, які й почали ходити з ними по домівках і *колядувати*. Так народилася шопка (пол. *szopka*). ► ТЕАТР БАТЛЕЙКА, ТЕАТР ВЕРТЕП, ТЕАТР КРЕШ, ТЕАТР ПРЕЗЕПІО, ТЕАТР ШОПКА

ТЕАТРАЛІЯ, ТЕАТРАЛІКА (лат. theatralia, пол. *teatralia, teatralika* — множина від *theatralis* — театральний) — загальний термін, який вживається стосовно колекцій документів про діяльність театру — друкованої продукції, афіш, примірників п'єс, світлин, листування, костюмів, реквізиту, сценографічних проектів, плакатів, програм, рецензій та інших матеріалів, які зберігаються в театральних музеях, архівах і бібліотеках.

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ (англ. *theatricality*; нім. *Theatralik*, *Theatralitet*; фр. *theatralite*; ісп. *teatralidad*) — ключова категорія театру, що активно починає застосовуватися з початку XX ст. і змістом якої визначається розуміння специфіки театру, його мови, засобів виразності тощо в межах конкретного художнього напряму і театральної системи, а також відмежування театру, як особливої форми мистецтва, від драматичної літератури та інших артистичних практик.

У широкому сенсі театральність — це специфічна художня якість, властива творам театрального мистецтва, «сценічна мова режисера й актора» (О. Д. Попов); застосування специфічних засобів виразності театрального мистецтва.

Інколи поняття *театральність* уживають для визначення особливої яскравості і виразності сценічної форми спектаклю або акторського виконання і навіть тяжіння режисера й акторів до оголення сценічної умовності.

У цілому, діячі театру суперечливо інтерпретують *театральність*.

Так, Є. Вахтангов писав: «Мейєрхольд під театральністю розуміє таке видовище, в якому глядач ні на секунду не забуває, що він перебуває в театрі <…> Костянтин Сергійович вимагав протилежного, тобто щоб глядач забув, що він у театрі, щоб він відчув себе в тій атмосфері, у тому середовищі, в якому живуть персонажі п’єси. У нас, у нашому розумінні театру, ми забираємо глядача у середовище акторів, які роблять свою театральну справу».

Лесь Курбас вважав, що *театральність* завжди була найвищою стороною українського театру. А без театральності нема й театру, театр завжди потребує якогось підкреслення, якихось котурнів».

Василь Василько визначав такі ознаки театральності: дієвість, лицедійство, взаємна заразливість, виразність, видовищність, національний колорит, образність.

Ролан Барт так визначав особливості театральності: «Що таке театр? Рід кібернетичної машини. Перебуваючи у стані спокою, машина закрита завісою. Коли її відкривають, вона починає надсилати на нашу адресу серію повідомлень (сигналів). Своєрідність цих сигналів полягає в тому, що вони течуть одночасно, але, тим не менш, у різних ритмах <…> Тобто ми маємо справу зі справжньою інформаційною поліфонією. Це і є театральність».

Театральність, як основний нерв театру, сприймається здебільшого герметично — крізь призму сукупності оздоблювальних і акцентуючих засобів виразності відокремленого від суспільства *закладу культури*.

Значно ширше і соціально забарвлено сприймав *театральність* М. Євреїнов, який писав: «Нехай міщани, які з жадібною цікавістю вистежують крізь вузькі розрізи своїх соціалістичних чи бюрократичних масок кожну образливо-повчальну для свого ницого духу дрібницю в поглядах справжнього аристократа, дізнаються нарешті, що те, що вважалося до цього часу *театром* — не більше як одна з численних вульгарних форм задоволення почуття театральності, — лише незначний, врешті-решт, епізод з історії соборної театральної культури, а головне

(що надзвичайно знаменно) — не завжди театр у повному розумінні цього слова, сутність якого, як ви бачите, в явищах перевтілення, театром здебільшого до цього часу вважався!»

Так само у *невиробничому*, а радше у соціально орієнтованому значенні сприймав театральність і Бертольт Брехт, який у статті «Про театральність фашизму» писав: «Поза сумнівом, фашисти поводяться підкреслено театрально. Вони мають пристрасть до театральності. Вони відверто розводяться про режисуру і взагалі використовують чимало засобів, запозичених безпосередньо з театру: прожектори і музичний акомпанемент, хори і навіть несподіванки». При цьому Брехт вирізняє вже не стільки яскравість і барвистість засобів оздоблювального характеру, скільки притаманну театральності мету — демонстрацію поведінки, лицедійство, перетворення звичайної дії на знак, її міфологізація.

Поняття театральності пов’язане також і з поняттям фактури, яке використовував у своїй режисерській практиці Лесь Курбас — «фактура спектаклю, — говорив він, — це фабула, ідея, жест, чоловік, дерево, залізо, машинерія і т. д. — все, що входить в поле зору глядача…»

У цьому визначенні звертає на себе увагу дотичне до театральності поняття *жест*, яке у контексті висловлювань Курбаса наповнювалося не лише пластичним, а й дієвим і демонстративним змістом; жест як демонстративна дія. І це суголосно ідеям Брехта. «Метою *ефекту відчуження*, — писав Брехт, — є показ у *відчуженому* вигляді *соціального жесту*, котрий лежить в основі подій…»

Театральність соціального буття стає сьогодні об’єктом прискіпливої уваги не лише мистецтвознавців, а й соціологів, психологів, філософів. Приміром, Гі Дебор називає сучасне суспільство «суспільством вистави», Г. Алмер вважає, що «в наш час усе, від політики до поетики стало театральним», а ще раніше Р. Барт дійшов висновку, що «будь-яка дискурсивна система є репрезентацією (у театральному сенсі — шоу), демонстрацією аргументів, прийомів захисту і нападу, сталих формул: свого роду мімодрама, яку суб’єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди». Звідси й постає поняття *шоу-влади* (*show power*) — влади, що спирається на систему видовищ. Інколи, щоправда, енергія самообману під гаслом *відмови від театральщини* оголошує цілі епохи, напрями і школи *антитеатральними*.

Чи не найяскравішим виявом цієї тенденції був *психологічний театр*, про який, виявляючи його внутрішню театральність, ще на початку XX ст. Сергій Волконський писав: «Я розумію, що ніщо не може бути більш небезпечним у сенсі трафаретності, як відчуття глядачем занадтої завченості ролі, і *пошук слова* є чудовим засобом для прикриття завченості; але чи не ризикує й воно перетворитися на свого роду трафарет, на те, що Станіславський називає штампом?».

У своєму спостереженні Волконський окреслив природу театральності в театрі Станіславського: *підкреслена* органіка мала справити враження *щирості*.

Утім, кожна доба і кожна театральна система тяжіли до *щирості*, *театральної правди* у ролі якої найчастіше виступала щира брехня, тобто лише демонстрація щирості. У цьому сенсі найяскравішими в театрі завжди були сцени переодягання, впізнавання, брехні, інтриг тощо. Невипадково Борис Алперс писав про схильність *театру сновидінь* (тобто психологічного театру) до *урочистих поз*.

Так само і театральність буття — з розвитком соціальних стосунків найяскравіше вона виявляється у періоди ускладнення громадських стосунків — і не лише у формах, які підкреслюють момент демонстрації, хизування тощо, інколи так само цнотливо демонструє вона і скромність.

Театральність, таким чином, — це не прикраса, а істотна характеристика явищ соціального життя; вона об'єднує, а не роз'єднує, здавалося б, різнорідні сфери демонстративної поведінки — усе те, що здійснюється в розрахунку на те, щоб справити враження на глядача. Що ж до театру, саме він і демонструє поведінку, і викриває демонстрацію, роблячи її пізнаваною і зрозумілою.

Тому, так само, як Ольга Фрейденберг писала про *комічне до комедії*, можемо говорити і про *театральність до театру*, а не навпаки.

Традиційний театр із сукупністю таких ознак, як постійне приміщення, трупа, адміністрація тощо, стає, таким чином, лише тимчасовим притулком (резервацією?) для театральності (невипадково чи не найяскравішого режисера другої половини XX ст. Пітера Брука все ще продовжують дратувати запитання, чи повернеться він нарешті до *справжнього* театру).

Саме протиставлення *театральності* й *театру* пояснює феномен театру середньовіччя, що, як явище громадського життя, був чи не найграндіознішою мистецькою системою за всю історію театру.

Про форми громадського спілкування XVIII ст., в яких, безперечно, виявлено елементи театральності, В. Всеволодський-Гернгросс писав: «Урочисті придворні обіди, куртаги, маскаради, трактування послів, імператорське полювання, поїздки, прогулянки, коронування, весілля, похорони, каруселі (рицарські турніри), концерти гоф- і камермузики, кантати і серенади, дивертисменти, прологи, феєрверки, опери, балети, трагедії — все це явища одного порядку з акцентом лише на різних складниках».

Сьогодні вже не викликає заперечення твердження про те, що *театральність* не є тотожною ні *драматургії*, ні *театрові*, і дуже часто вона навіть протиставляється їм. «Театральність, — писав Дмитро Лихачов, — може зливатися з мистецтвом, а може бути автономною від нього, як юродство. Театральність — це ще не театр, так само й видовище — не завжди і не обов'язково вистава. Давня Русь, як і середньовічна Європа, наскрізь театральна, хоча Москва до часів царя Олексія Михайловича не знала театру в нашому розумінні. Хіба ж не видовище — парадний царський обід або *процесія на ослятi* <…>? Хіба ж не видовище — царське роздавання милостині в ніч на великі свята?»

Жорж Баландьє взагалі описує політичне буття як *видовищну виставу*, що маніфестує соціальну систему засобами вираження, властивими безписемному суспільству (символічні способи поведінки, особливі танці й промови).

Йдучи за аналогією (*музикальність, живописність, поетичність* тощо) і згадавши, що мистецтво лише наслідує життя, дійдемо висновку, що й «театральність» — це не лише оздоблення, а глибинний життєвий першопоштовх і зернина, з якої може розвинутися театральне мистецтво і заклад, пристосований для створення й експлуатації творів цього мистецтва. Інакше кажучи, *театральність* — це передусім характеристика самого буття, а вже потім, можливо, й театру.

Однак не будемо надто наївними, адже театр не завжди стає притулком театральності й мистецтва. Може бути *театр* без *мистецтва* й *театральності*, а може бути й *театральність* без *театру*. І звична сукупність таких ознак, як постійне приміщення, трупа тощо зовсім не дає підстав називати театр закладом культури і вважати його мистецьким притулком для театральності.

Опредмечена театральність виявляється зазвичай у формі видовищних атракціонів, тобто рідкісних, виняткових, надзвичайних подій, створених з метою притягування уваги глядача. Найперше ж театральність прислуговується там, де твориться сакральний образ священної влади — земної або небесної — тобто містерій доби (невипадково ж у назві жанру єзуїтського театру — «Drama Theologico-Politicum» — обидва ці поняття, *теологія* й *політика*, об'єднані).

Такий взаємозв'язок театральності, атракціонів і сакрального — ознака не лише зневіреного XX ст., адже й перші спроби театралізації богослужіння (*літургійна драма*) обслуговували не лише релігійні, а й політичні інтереси («Дійство про Антихриста» 1160 року, яке прославляло Фридріха Барбароссу).

Всеволод Мейєрхольд у лекціях зі сценознавства розрізняв театральність і сценічність, вважаючи, що «мистецтво режисера — театральне мистецтво, а мистецтво актора — сценічне». ► ЖЕСТ, ПЕРЕЖИВАННЯ ДРАМАТИЧНЕ, СЦЕНІЧНІСТЬ

ТЕЛАРІЇ (італ. *telari*, від *tela* — полотнище) — у театрі XVII–XVIII ст. — пристосування для зміни декорацій (уперше використані 1585 р.); прямокутні тригранні призми (кожна на поворотній осі) з трьох рам з полотнищами, на яких намальовано будинки, дерева, скелі та ін. ► ПЕРІАКТИ

ТЕМА (від грец. *thema* — те, що взято за основу, предмет; фр. *theme*; англ. *theme*; нім. *Thema*; ісп. *tema*) — один з елементів режисерського аналізу п'єси: досліджувана драмою суперечність, виражена у формі конкретної боротьби персонажів з обставинами п'єси за задоволення своїх істотних потреб у визначених просторі й часі. Поряд із терміном *тема* в Україні XIX ст. уживався запозичений із польської мови термін *темат*. 1659 р. І. Галятовський писав: «Кто хочет казанне учинити, найперше маєт положити з Письма Святого тему [фему], которая єст фундаментом всього казання, бо ведлуг теми [феми] мусить ся повідати все казання, в котором знайдуться три часті».

Тема розкриває основні компоненти конфлікту — про що написаний твір (у специфіці драми питання «про що» набуває нового звучання: хто, з ким, за що, проти чого, де і коли веде боротьбу).

Приклади визначення *теми* практиками сцени і теоретиками:

— «гайдамацьке повстання і зрада Сави Чалого» («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, В. Василько);

— «скромний раб узаконеної моралі Хозе і свободолюбива Карменсита» («Кармен» Ж. Бізе, В. Немирович-Данченко);

— «боротьба за особисте щастя й успіх у мистецтві у середовищі російської інтелігенції 90-х рр. XIX ст.» («Чайка» А. Чехова, Б. Захава);

— «боротьба пролетаріату за радянську індустрію в умовах військової загрози міжнародної буржуазії» («Поема про сокиру» М. Погодіна, О. Д. Попов);

— «Її [трагедії Шекспіра «Король Лір»] тема, вічна, як невдячність, належить до вічних прикмет чи хиб людської душі <…> Невдячність дітей супроти батьків — се перший, фатальний вилом у етичнім ладі світу…» (І. Франко);

— «Не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації було темою сеї драми [«Антоній і Клеопатра» В. Шекспіра]» (І. Франко);

— «Найтрагічнішою драмою Карпенка можна назвати "Наймичку", в якій в основі лежить варіант теми трагічної історії Едіпа» (І. Франко);

— «Темою драми [«Дай серцеві волю, заведе в неволю» М. Кропивницького] була історія нещасливого кохання між сільською дівчиною і парубком» (І. Франко);

— «любов» («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, В. Волькенштейн);

— «Так і Іван Барильченко <…> Совість, і добре серце, і високе шанування, навіть тепла, благородна любов до ідеально чистої своєї жінки мучать Івана, і в цих муках він виказує, що без нравственної дисципліни робоча дисципліна не дасть задоволення і щастя!… Оце приблизно тема нової комедії» (І. Карпенко-Карий). ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

ТЕМПОРИТМ — у системі Станіславського — «не прискорення темпу, а посилення або ослаблення бажання виконувати завдання». Темпоритм — це показник психологічного напруження, емоційної насиченості і рівня психофізичної готовності до здійснення сценічної дії. ► РИТМ

ТЕМРЯВА — у театрі XIX ст. — засіб виразності, який став можливим завдяки впровадженню електричного освітлення і особливо припав до душі діячам театру ілюзії, театру четвертої стіни, адже темрява в залі для глядачів сприяла зосередженню на *замковій шпарині* сцени. Так, Вс. Мейєрхольд, виступаючи ще 1910 р. проти темряви в залі для глядачів, писав: «Не слід занурювати глядача у темряву, ні в антракті, ні під час дії. Яскраве освітлення створює святковий настрій. Актор, побачивши усмішку на вустах глядача, починає милуватися собою,

неначе перед дзеркалом». Згодом проти темряви, як до засобу створення ілюзії, виступали Ервін Піскатор, Бертольт Брехт та ін. ► ОСВІТЛЕННЯ СЦЕНІЧНЕ

ТЕОРИКОН (грец. *theorikon* від *theorika* — божественний запас) — у давньогрецькому театрі — видовищні гроші, особлива державна театральна каса, яку створив Перикл 440 р. до н. е. У цій касі всі бажаючі могли одержати жетони на право припинення роботи в дні театральних ігор для відвідання театру. Також у цій касі найбідніші громадяни могли одержати необхідну суму для відвідання театру. Видовищні гроші зберігалися в головній скарбниці Афін — храмі Парфенон. Розмір теорикону — два оболи, незначна сума — приблизно третина денного заробітку робітника (у IV ст. до н. е. таку саму суму у вигляді *жетона присутності* видавали кожному громадянинові за участь у засіданні Народних зборів — Еклезії). На думку багатьох дослідників, саме така сума *видовищних грошей* пояснюється тим, що мерцеві клали під язик монету в розмірі одного оболу, а відвідування театру вважалося подорожжю в обидва кінці. Впровадження теорикону Перикл мотивував тим, що державні видовища — розкіш, доступна лише для вищих і середніх класів, — мусять стати внеском у виховання духу всього електорату. Щоправда, і Платон, і Аристотель, і Плутарх були одностайні, вважаючи, що ці скромні суми розбестили афінян. Зазвичай у грошах, що видавалися незаможним громадянам на відвідування вистав (теорикон) убачали високі цілі Перикла та його турботу про народ, насправді це була дрібна сума, що мала лише символічне, а не економічне значення. Та й культовість ця була, безперечно, специфічна — пов'язана не так з Діонісовою жертвою, як із намаганням створити у свідомості афінян шляхетний образ влади-благодійниці. Невипадково посада розпорядника збиткових *видовищних грошей* вважалася надзвичайно впливовою, а сам теорикон, за словами грецького оратора Демада, називався не інакше як *клеєм для демократії*. Видаючи найбіднішим громадянам із залишку громадських кас гроші, які вимагалися при вході у театр, Перикл лише перерозподіляв бюджет.

ТЕОРІЯ ДРАМИ (англ. *theory of drama, dramatic theory*) — історико-теоретична дисципліна, що вивчає концепції драматургії (тобто літературних творів, призначених для втілення на сцені) в їх історичному розвитку. Теорія драми постала як галузь літературознавства, однак у XX ст. перейшла у галузь театрознавства і практичної режисури. Основні питання теорії драми: функція і структура драматичного твору, жанри і форми, проблема героя. Перші відомі концепції драми сформульовано у «Поетиці» Аристотеля (330 рр. до н. е.) і в санскритському трактаті «Натьяшастра» (II ст. до н. е. — VII ст. н. е., «Трактат про театральне мистецтво», в якому міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила і закони створення драматичних і музичних творів тощо). Наступні теоретики драми — шкільного театру, класицизму, романтизму і реалізму — спиралися на не завжди критично сприйняті положення Аристотеля (Г. Фрайтаг

та ін.). Перші істотні відхилення від концепції Аристотеля пов'язані з *Великою реформою театру*, розпочатою в останній чверті XIX ст., практикою театру символізму та експресіонізму, маніфестами футуристів, дадаїстів і сюрреалістів, а врешті й концепцією *неаристотелівського театру* та *епічної драми* Бертольта Брехта. *Друга реформа театру*, початок якої пов'язаний із практикою *театру абсурду* і *театру акцій* (гепенінг, флуксус та ін.), ще радикальніше порвала з теорією Аристотеля, відмовившись від ключових понять його «Поетики». Істотні корективи в теорію драми внесла концепція *постдраматичного театру* Ганса Леманна. ► АРХІТЕКТОНІКА, ГЕРОЙ, ДРАМА, ЖАНР, КАТАРСИС, КОМПОЗИЦІЯ, КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ, РЕФОРМА ТЕАТРУ ВЕЛИКА, РЕФОРМА ТЕАТРУ ДРУГА, ТЕАТР ПОСТДРАМАТИЧНИЙ

ТЕТРАЛОГІЯ (грец. *tetralogia*, від *tetra* і *logia* — чотири і слово) — твір, що складається з чотирьох самостійних частин. В античному театрі — чотири драматичних твори (трагічна трилогія — *trilogia* і одна драма сатирів), показ яких здійснювався під час Міських Діонісій. Єдиний зразок античної тетралогії, який майже у повному обсязі дійшов до нашого часу, — «Орестея» Есхіла (трагічна трилогія), остання частина якої — драма сатирів «Протей» — не збереглася до нашого часу. Певне уявлення про таку структуру видовища дають спроби створити тетралогії за античними зразками в XIX–XX ст. — «Перстень Нібелунга» («Золото Рейна», «Валькірія», «Зигфрід», «Загибель богів») Ріхарда Вагнера й «Атріди» («Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Дельфах», «Смерть Агамемнона», «Електра») Гергардта Гауптмана та ін. ► ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ТЕХНІКА АКТОРА — сукупність задатків, здібностей, а також сформованих на цій основі навичок і вмінь, за допомогою яких актор може створювати умови для природної й органічної дії на сцені — тобто сценічної творчості. До елементів внутрішньої техніки, за Станіславським, належать: *увага* (об'єм, концентрація, розподіл, переключення); *дія* (органічність і продуктивність); *уява; почуття віри і правди; віра в запропоновані обставини* (творча уява); *емоціональна пам'ять; темпоритм* (рухливість основних нервових процесів); *сприйняття* (вибірковість); *спілкування; пам'ять фізичних дій та відчуттів*. До елементів зовнішньої техніки належать: *релаксація; голос* (звук, дихання); *дикція, координація рухів; відчуття ритму; відчуття часу; пластика; пам'ять фізичних дій та відчуттів.* У практиці Бертольта Брехта однією з ключових була вимога бути приємним: «Бути приємним, — писав він, — ось головне завдання актора; все, а надто моторошне, він має показувати з насолодою і при цьому демонструвати свою насолоду; хто не розважає повчаючи, тому нема чого робити в театрі». ► МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

ТЕХНІТ ДІОНІСА (грец. *tecnita, tecnith, Dionusiakoi tecnitai*) — у давньогрецькому театрі — актори — члени Спілки Діонісових акторів (майстрів Діоніса, Діонісових технітів) на чолі з жерцями Діоніса. Вони брали участь у різноманітних святкових постановках — не лише театральних, але й ліричних, панегіричних тощо. Крім Діонісових майстрів, відомі спілки виконавців есхілових драм, які створили фіас

Діоніса і здійснювали на могилі свого поета героїчні жертвопринесення; інколи їх називали *улесниками Діоніса*. ► АКТОР, СПІЛКА ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ

ТРАВЕСТІ (від італ. *travestire* — переодягання) — у театрі XVII–XVIII ст. — амплуа актриси, що виконує ролі юнаків або чоловіків (серед перших артисток, що виступали в амплуа травесті — німецька актриса Фридеріка Кароліна Нейбер). В англійському театрі виконання жінками ролей чоловіків або юнаків дістало назву *breeches part*. ► АМПЛУА, ТРАВЕСТІЯ, ПЕРЕРОБКА, ПЕРЕЛИЦЬОВАННЯ

ТРАВЕСТІЯ (від італ. *travestire* — переодягання; фр. *travestissement*, англ. *travesty*, нім. *Travestie*, ісп. *disfraz*) — у театрі XVII ст. — жартівливий твір, в основу якого покладено *переодягання, перелицювання класичного сюжету*. ► АМПЛУА, ПЕРЕОДЯГАННЯ

ТРАГЕДІЯ (від грец. *tragoedia* — пісня цапів; фр. *tragedie*; англ. *tragedy*, нім. *Tragodie, Trauerspiel*; ісп. *tragedia*) — з точки зору ґенези драматургії — перший драматичний жанр європейського театру, що постав у давній Греції у VI ст. до н. е.; з точки зору морфології театру — у класичній теорії драми — один з трьох (поряд з драмою і комедією) основних жанрів драматургії; у сучасному розумінні трагедією називається твір, конфлікт якого вирішується лише неминучою загибеллю героя. У процесі історичного розвитку жанр пройшов ряд видозмін.

Перше відоме визначення трагедії належить Аристотелеві, який у «Поетиці» (330 рр. до н. е.) писав: «… Одні поети присвятили себе героїчній поезії, інші — ямбічній. Гомер був найвидатнішим представником не лише поважної поезії як незрівняний автор чудових поем і творець образів, сповнених драматичної сили, але й основоположником комедійного жанру, через те, що він показав у драматичній формі не ганебне, а смішне <…> Трагедія й комедія виникли спершу з імпровізації: перша — від зачинателів дифірамбів, друга — від заспівувачів фалічних пісень, ще й сьогодні поширених у багатьох містах Греції. Трагедія розвивалася поступово, вдосконалюючи те, що становило її специфіку. Зазнавши різних змін, вона зупинилась у своєму розвитку, досягнувши того, що було в її природі <…> Отже, трагедія — це відтворення витонченою мовою (різною в різних частинах трагедії) серйозної і закінченої дії, що має певний обсяг; відтворення не розповіддю, а дією, яка, викликаючи жаль і страх, спричинює очищення подібних афектів. Під *витонченою мовою* я розумію таку мову, яка має ритм, мелодію і віршовий розмір; під *різною* — виконання деяких частин трагедії тільки віршовим розміром, а інших — ще й співом. З уваги на те, що відтворення в трагедії здійснюється за допомогою дії, невід'ємною частиною трагедії повинно бути її сценічне оформлення, далі — музична композиція і мовний вислів <…> Таким чином, кожна трагедія обов'язково повинна складатися з шести складових елементів, які передають її суть, а саме: з фабули, характерів, мовного вислову, думок, сценічного оформлення та музичної композиції <…> Крім того, трагедія не може обійтися без дії, а без характерів — може. Адже в творах більшості сучасних поетів відсутнє зображення індивідуальних характерів <…> Додамо, що найважливішими за-

собами, якими трагедія схвильовує душу глядача, є елементи фабули — перипетії і впізнавання <…> Таким чином, міф є основою і немовби душею трагедії, а характери займають другорядне місце <…> Третім елементом є думка <…> З решти елементів найважливішою окрасою трагедії є п'ятий — музична композиція; зате сценічне оформлення, хоч і дає естетичну насолоду, не має нічого спільного з мистецтвом. Адже трагедія хвилює і без сценічної вистави і акторів. Зрештою, у підготовці вистави більш важлива майстерність декоратора, ніж талант поета <…> Із сказаного ясно, що завдання поета — говорити не про те, що дійсно сталося, а про те, що може статися, отже, про можливе, яке випливає з імовірності або необхідності». Упродовж двох з половиною тисяч років уявлення про трагедію змінилися, а відтак і з самим жанром відбулися істотні зміни.

«Трагедія, — каже Жан Ануй вустами одного з персонажів своєї п'єси «Антигона», — справа чиста, вірна, вона заспокоює… У драмі — з її зрадниками і закоріненими злочинцями, з переслідуваною невинністю <…> — помирати жахливо, смерть схожа на нещасний випадок <…> У трагедії відчуваєш себе спокійно. Насамперед тут усі свої. По суті, винуватих немає. Не має значення, що один вбиває, а інший вбитий. Кому що випаде. Трагедія заспокоює передусім тому, що знаєш: немає ніякої надії, навіть найменшої; ти упійманий, упійманий, неначе пацюк у пастку, небо падає на тебе і тобі залишається лише кричати — не стогнати <…> а горланити те, що раніше не було сказано, і про що, можливо, й не знаєш <…> У драмі ведуть боротьбу, тому що існує надія виплутатися з біди. Це неблагородно, надто утилітарно. В трагедії боротьба ведеться безкорисливо. Це для царів».

Характерні ознаки трагедії: настанова на очищення (катарсис); конфлікт між особистістю й *вищими силами*; максимальна сила зображеної у трагедії особистості; фатальність стремлінь цієї особистості, відсутність злого наміру; відхід від побутової та історичної точності; глибокодумний, ідейно насичений діалог; масштабність у зображенні героїв та їхніх почуттів; монументальна пластика (скупість і лаконізм, жорстка економність за рахунок укрупненої виразності); максимально підвищений тонус акторського виконання, висока напруга емоційного рівня.

«Трагедія, — зазначав Жан-Луї Барро, — розповідає про людину, яка бореться із зовнішнім і внутрішнім світом усупереч інстинктові самозбереження».

В Україні термін *трагедія* вперше зафіксовано у назві польської п'єси «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича (1619), а пізніше — зустрічається у формі *трагодіа* (1630), *traiediia* і *tragedia* (1670), *трягедия* (1876). Уявлення про прийоми постановки трагедії у XIX ст. дає афіша вистави, показ якої здійснювався на сцені харківського театр: «Иоанн Фауст, чернокнижник. Трагедия в пяти действиях и одиннадцати картинах, в стихах, соч. Клингемана, с принадлежащими к ней волшебными явлениями, блуждающими огнями, полётами, превращениями, провалами, адскими чудовищами, скелетами, летающими драконами и страшилищами в различных видах. Декорация

пятого акта представляет челюсти ада при освещении красным венгерским огнём. Последняя картина окончится огненным бриллиантовым дождем через всю сцену. Постановка ада, полеты, превращения и машины устроены машинистом дирекции г. Мамонтовым». ► ЖАНР, СУМОГЛЯД

ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА (від грец. *tragoedia* — пісня цапів, фр. *tragedie,* англ. *tragedy*, нім. *Tragödie*, ісп. *tragedia*) — головне державне видовище давніх Афін, яке, за Аристотелем, було спрямоване на «відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої й закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття й страх сприяє очищенню подібних почувань».

Уперше трагедію було виставлено в Афінах під час свята Великих Діонісій 534 р. до н. е., після повернення з вигнання й другого правління Пейсистрата. Запис про цю подію залишився на мармуровій стелі, де вказано також, що автор і виконавець трагедії Теспіс отримав у нагороду цапа (трагоса). Цей рік, за традицією, і вважається *роком народження світового театру*.

Спочатку показ трагедій відбувався на центральній площі міста, де для глядачів зводилися тимчасові помости. У 500 р. до н. е. ці дерев'яні помости не витримали й обвалилися, що призвело до численних жертв, після чого найвищий законодавчий орган афінської держави — Народні збори — ухвалив рішення про будівництво постійного театру на південному схилі Акрополя. Саме тут упродовж трьох днів давалися вистави циклічного характеру: щодня виставлялася тетралогія, тобто трагічна трилогія й сатирівська драма, однак пізніше вранці почали виконувати тетралогії, а ввечері — комедії.

Перші трагедії (*tragodia* — так називалися трагедії, трагічний або героїчний епос), фактично *монодрами*, створив сучасник Пейсистрата і, можливо, на його замовлення, — поет-трагедіограф Теспіс (Thespis, Thespidis), який їздив по селах із святковими виставами: «Алкестида» (*щаслива трагедія* або, як її інколи називають, *чарівна казка*), «Жерці», «Юнаки» і «Пентей» (про Пентея, якого розтерзали вакханки, рідні доньки). *Морський візок* (*carrus navalis*), із яким він їздив по селах, служив йому не лише засобом пересування, а й виконував функції декорації (подібні морські колісниці інколи вважають найдавнішими попередницями карнавалу). За деякими версіями, візок Теспіса був не порожнім, на ньому нібито їхала весела компанія *tragodaimones* (*trygodaimones*) — *мазаних демонів* або *сатирів-цапів*. Теспіс був і першим трагіком (*tragodos* або *tragediographos*) — автором і *трагедодидаскалом — постановником* власних трагедій.

У послідовників Теспіса (Херіла, Триніха й творця *сатирівської драми* Пратіна) трагедія вийшла за межі сюжетів, пов'язаних із культом Діоніса, використовувала необмежену кількість давньогрецьких переказів і звернулася до життя простих смертних, через що хор сатирів виявився зайвим, тому замість нього з'явився хор, що зображував людей.

За давнім переказом, саме від імені Теспіса походить і найдавніша назва акторської професії — *теспієць*. Теспіс додав до хору першого актора — *гіпокрита* (*ipokritis*), який змінюючи маски (*personae tragicae* — трагічна маска у грецькому театрі) і вбрання, виконував кілька ролей (пізніше Есхіл увів другого актора, Софокл — третього).

Відсутність точної інформації стосовно економічного та соціального становища акторів, особливо на ранньому етапі розвитку театру, не виключає, однак, можливості висунення більш-менш вірогідних припущень. Так, Бернард Нокс, намагаючись з'ясувати проблему використання третього актора в театрі Есхіла, запропонував соціально-економічну концепцію розвитку трагедії. Хоча сьогодні напевно не відомі причини, що змусили Есхіла ввести другого актора, Софокла — третього, а Еврипіда утриматися від подальшого збільшення кількості виконавців, проте, на думку Нокса, пояснення повільності цього процесу слід шукати не в консервативності грецького культу, а лише в економічних обставинах. Адже на відміну від хоревтів, вважає Нокс, актори були професіоналами і їхнє утримання не дешево коштувало державі. Оскільки ж міська влада наприкінці терміну правління мусила звітувати про свою фінансову діяльність, вона навряд чи могла прихильно ставитися до збільшення кількості акторів, тим більше що, дозволивши це одному поетові, вона б не могла заборонити це й іншому. Домогтися введення третього актора міг тільки Софокл, вважає Нокс. Таке тлумачення доволі переконливе, адже ґрунтується на факті авторитету Софокла як державного діяча й взірцевого громадянина. Проте найцікавіше у припущенні Нокса — не акцент на заслугах Софокла перед суспільством, а висока оцінка економічного статусу акторів. Не виключено, однак, що статус акторів та їхні високі гонорари визначалися якимись іншими функціями, виконуваними ними в суспільстві. Можливо, вони залишалися, як і раніше, жерцями або до їхнього походження та соціального статусу ставилися якісь особливі сакральні вимоги, що й освячувало їх діяльність.

Про послідовника Теспіса, трагедіографа Триніха, джерела повідомляють, що під час іонійського повстання 494/493 р. до н. е. він виставив трагедію «Здобуття Мілета». Жорстокі сцени загибелі чудового міста, страждання жителів, що оплакували своїх рідних, сцени насильства та поневолення настільки вразили глядачів, що всі вони плакали і влада змушена була накласти штраф на поета в розмірі однієї тисячі драхм за порушення громадського спокою. Це була вистава-реквієм за жертвами невдалого повстання іонійського міста Мілета проти перського панування. Акцію таємно інспірував Фемістокл (він був хорегом цієї вистави), якому кортіло спровокувати афінян до війни з Персією. У пам'ять про цю перемогу він встановив дошку з таким написом на ній: «Фемістокл фреарієць був хорегом, Триніх — автором п'єси, Адамант — архонтом». Триніху ж належить реформування трагедії й розширення кола її сюжетів за рахунок міфів недіонісійського циклу.

На думку сучасних дослідників, саме за часів Триніха й Есхіла дістав поширення вислів: «Усе це надзвичайно гарно, але до чого тут Діоніс?» Утім, інше, і також не позбавлене сенсу тлумачення цієї репліки пов'язує її з першим виконанням трагедії під час Діонісій — мовляв, уже в перших виставах давньогрецького театру зв'язок із Діонісом став носити напівфантомний характер.

Фрагменти творів Есхіла й Софокла, що дійшли до нашого часу, відрізняються від основного масиву їхніх творів, що свідчить про естетичні вимоги, смаки й уявлення наступних поколінь (тих, які зберегли повні тексти) про трагедію, але аж ніяк не про модуль трагедії на початковій стадії її розвитку. Зокрема, судячи з викладу сюжетів, у давній трагедії не було *обов'язкової* (як пізніше вважали) *трагічної* розв'язки. Це стосується таких п'єс, як «Філоктет» Софокла (409 р. до н. е.; до Софокла сюжет про Філоктета обробляли Есхіл і 431 р. до н. е. Еврипід) або відомий за уривками його ж цикл про Геракла та ін. На цю особливість свого часу звертав увагу ще Гегель, коли писав, що «у древніх були трагедії з подібним фіналом, де індивіди не приносились у жертву, але залишалися жити» і наводив як приклади «Евменіди» Есхіла — «Ареопаг визнає право на вшанування за обома сторонами», а також «Філоктет» Софокла — «при появі Геракла і за його порадою вщухає боротьба між Неоптолемом і Філоктетом», але у п'єсі обговорюється одна проблема — патріотичний обов'язок (цю саму проблему обговорювали, очевидно, і в іншому творі Софокла, відомому лише з назви і коротенького уривка — «Одіссей божевільний», про те, як велемудрий Одіссей хотів уникнути участі в поході проти Трої, адже під час викрадення Єлени він уже був одружений з Пенелопою і бажання залишати її заради легковажної дружини Менелая він не мав; отож, коли по нього з'явилися ахейські вожді, він прикинувся божевільним, однак Паламед викрив хитруна і Одіссей змушений був узяти участь у патріотичному заході). Зрештою, хіба не патріотичними почуттями пояснюється й поведінка Алкести, яку навіть Платон ставив на перше місце в переліку *найкращих героїв*, а Еліан називав її ім'я поряд з Пенелопою, у переліку найкращих гречанок.

Низка цих ознак дає підстави погодитися із функціонально орієнтованим визначенням жанру трагедії фон Віламовиця-Меллендорфа, який писав: «Атицька трагедія є завершений у самому собі уривок героїчної легенди — поетично оброблений у піднесеному стилі, щоб бути представленим невід'ємною частиною державного культу у святилищі Діоніса хором із афінських громадян і двома або трьома акторами». У цьому контексті зрозумілішим стає й програмний вислів Платона, який у «Законах» пропонував таке розуміння жанру трагедії: «Увесь наш державний лад є наслідуванням найпрекраснішого й найкращого життя. Ми стверджуємо, що це і є найсправжнісінька трагедія».

Зрозуміло, такий погляд цілком логічно витікав із реальної мистецької практики, в якій, писав у восьмій книзі «Держави» Платон, «поети прославляють тиранічну владу». Саме тому він і не залишав місця трагедіографам у своїй *ідеальній державі*.

Не суперечить оспівуванню влади і Теофраст, який подав таке визначення жанру: «Трагедія — це видовище героїчної долі». Не суперечить такому розумінню й аристотелівська формула трагедії: «Завдання поета — говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а інший — прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-одно це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий — про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію — поезія говорить більше про загальне, а історія — про окреме». Подібні ж думки висловлював і Плутарх, пишучи про поховання одного з державних мужів: «заключна дія великої трагедії, ім'я якої — тиранія».

Проте у того ж Платона ми зустрічаємо й інші засади до визначення жанру трагедії; він пише: «Гомер найбільш творчий і перший творець трагедій». З іншого боку, Аристотель, називаючи у «Поетиці» трагедію й комедію основними жанрами античних видовищ, залишає поза увагою низку інших видовищних жанрів — таких як *гілародія, магодія, лісіодія, симонія; драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів*; *дійства титанів* та ін.

Логіка Аристотеля зрозуміла — його цікавили лише легітимізовані державні видовища. І судячи з усього, не лише його: адже якби за правління римського імператора Адріана (117–138 рр. н. е.) з майже трьохсот п'єс Есхіла, Софокла й Еврипіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, не було відібрано й дбайливо збережено лише ті кілька десятків, що відповідали духові часу, точкою відліку історії театру, можливо, стала б не трагедія (534 р. до н. е. виставлена вперше) та її антипод — комедія (488–486 рр. до н. е.) і фундамент сценічного мистецтва заклала б інша система жанрів — приміром, ті видовища, що за п'ятнадцять століть до появи грецького театру розігрувалися у Театрі Діоніса на Криті.

Хоча від перших трагедій давньогрецького театру до нашого часу дійшли лише назви, проте й вони можуть бути зіставлені з міфами і навіть пізнішими творами античних драматургів, що й уможливить певні припущення стосовно жанрових особливостей античного театру.

Показ трагедій відбувався під час Діонісій у формі агона. Беручи до уваги, що кожна трагедія тривала понад дві години, сама тетралогія, разом з перервами, повинна була тривати понад вісім годин.

Архітектоніка і композиція трагедії віддзеркалює особливості її театрального втілення, адже послідовність частин трагедії вказує на рух або нерухомість хору, якісь стосунки його з персонажем тощо. Лише зрідка хор може виступати в ролі безстороннього спостерігача і коментатора подій; зазвичай хор виступає в ролі групового персонажа — як Данаїди у трагедії Есхіла «Благальниці» та ін.

Одна з найбільших загадок античного театру — спадщина давньогрецьких драматургів. Адже з кількох тисяч драматичних творів, які, ймовірно, написано

для театральних змагань у Стародавній Греції, до нашого часу дійшов лише один відсоток, який, звісно, не є репрезентативним для уявлення про давньогрецькі театр і драматургію. Але найголовніше, що навіть цей сумнівний відсоток від самого початку ставить перед нами низку запитань, відповіді на які нам не відомі.

Вважається, що троє видатних грецьких трагедіографів — Есхіл, Софокл і Еврипід — написали близько трьохсот п'єс (у середньому кожний по сто). Однак таку плідність *винахідників* театру надзвичайно важко пояснити у простий спосіб, якщо, звісно, не брати до уваги якихось надзвичайних чинників — приміром, втручання богів та ін. Навіть відкинувши творчий бік справи (самі греки вважали, що Есхіл *творив* напідпитку, тобто *несвідомо*) і взявши до уваги лише техніку тогочасного письма, важко уявити, як одна людина (до того ж виконуючи певні громадські обов'язки — як Софокл, який був стратегом) могла написати таку кількість трагедій, не кажучи вже про мистецьку вартість цих творів, які вимагали копіткої праці, чернеток, неодноразового переписування тощо. Ми не знаємо, як, власне, вдалося трагедіографам створити таку кількість творів, як вони працювали, записуючи свої твори на надзвичайно дорогих, експортованих з Єгипту папірусних сувоях і т. ін. Чи вони працювали без чернеток, записуючи або диктуючи свої твори безпосередньо з пам'яті? Чи, може, взагалі усе те, що видається нам досконалим у цих творах, є результатом роботи якихось артілей або ж наступних поколінь? Цим припущенням неможливо применшити значення класичної спадщини, навпаки: якщо й справді кілька поколінь греків тішилися тим, що вдосконалюють твори своїх попередників, чи не означає це, що вони мали загострене відчуття історії?

Вважається, що після показу в театрі тексти п'єс переписували й поширювали серед шанувальників літератури. Ясна річ, у процесі переписування траплялися помилки, інколи навіть свідомі вставки й перекручення. Врешті у середині IV ст. до н. е. Лікург домігся закону, за яким було створено перше державне зібрання усіх п'єс трагічних авторів, і надалі, виставляючи їх, виконавці мали дотримуватися *канону*, зафіксованого в цьому зібранні.

Приблизно за століття по тому афіняни на прохання єгипетського царя Птолемея Евергета надали йому ці твори для тимчасового користування під завдаток у п'ятнадцять талантів. Східний монарх зробив копію творів і повернув афінянам саме її, а собі залишив оригінали.

У III ст. до н. е., за царювання Птолемея Філадельфа (285–246), в Александрійській бібліотеці (Brucheion) почали збирати і звіряти зібрані з усього світу рукописи класиків — зокрема й драматургів. Так, звіряння текстів Аристофана здійснювали поет і філософ Лікофрон, а також поет і вчений Ератосфен; перше видання творів Софокла й Аристофана належить Аристофану Візантійському, а продовження цієї роботи — одному з останніх александрійських граматиків Дидімові. Отже, Аристофан Візантійський, судячи з тогочасної моди на виправлення, став співавтором античних трагіків, а тому й невипадково Аристофанові приписується складання

александрійського *класичного канону*, який надалі визначив і шкільні програми, і зміст шкільних занять. Невдовзі, однак, значна частина папірусів, що зберігалася в бібліотеці, загинула — це сталося під час пожежі 47 р. до н. е. Потім, за правління римського імператора Адріана (117–138 рр. н. е.) і, можливо, за його ж розпорядженням, з аристофанових редакцій творів Есхіла, Софокла й Еврипіда відібрано й дбайливо збережено лише ті кілька десятків, які відповідали духові часу (смакові самого правителя). Але й це не вберегло твори від подальшого знищення.

Коли в VII–VIII ст. араби захопили Александрію, розповідає переказ, один з полководців звернувся до халіфа Омара із запитанням: «Що робити з бібліотекою, з книжками і т. ін.?» На що халіф, буцімто, відповів: «Якщо в книжках міститься те, що давно вже записано у Корані, вони нікому не потрібні; якщо в них записано щось інше, вони небезпечні…»

Так було знищено Александрійську бібліотеку: за наказом Омара книги і пергаменти розподілено між чотирма тисячами лазень, що дало змогу опалювати їх упродовж майже півроку…

А далі в обіг увійшли римські копії, візантійські копії, копії копій, копії копій копій з приватних колекцій любителів, книготорговців, уривки в антологіях, лексикографічних і граматичних творах, одне слово, все як у королівстві кривих дзеркал. Нарешті наприкінці XVI ст. з'явилися перші друковані видання античних драматургів — переклади; при цьому вважається, що видавці також користувалися кількома кодексами одночасно, зіставляли їх між собою і, знов-таки, очевидно, віддавали перевагу власному смакові, що спирався на уявлення про *достеменний* античний театр.

Але історії для її жартів і цього виявилося замало. Коли ми читаємо драматичний твір давнього автора, нам, мабуть, важко уявити, що написаний цей твір був без поділу на слова й звороти, а перехід від однієї дійової особи до іншої здійснювався за допомогою розділових знаків (тире або двокрапка), отже, доведення трагедій до сучасного стану — справа перекладачів, літературних і наукових редакторів. Саме вони внесли в переклади поділ на акти, ремарки та інші способи артикуляції, відповідно до вирішуваних ними завдань.

Отож ми не маємо оригіналів, лише тексти, які розподіляються за кількома групами: твори, які вважаються *достеменними*, тобто такими, що *безперечно* належать тому або іншому драматургові; твори, які інколи «приписуються» тому або іншому драматургові; уривки з творів, які не дійшли до нашого часу; назви творів, які не збереглися; якісь згадки про ті або інші твори в тогочасних джерелах.

Усі ці групи утворюють єдине ціле, яке можна визначити як більш або менш вірогідні *лібрето класичних трагедій*.

З іншого боку, попри сумнівність самих текстів, про сюжети античної драматургії, як не дивно, ми маємо, мабуть, найточніше уявлення, адже джерелом давньо-

грецьких трагедій були твори Гомера і міфологічні цикли, що й створило цілісне *сюжетне поле* античної драматургії. Звісно, коло сюжетів давньогрецьких трагедій не вичерпувалося творами Гомера й міфологічними циклами, проте саме ними визначався сакральний центр їхнього тяжіння.

Поряд із класичними міфологічними сюжетами в грецькій трагедії відомі й трагедії, створені за тогочасними політичними міфами: «Здобуття Мілета» Триніха, «Перси» Есхіла та ін.

В античному Римі трагедія відома у формі *претекстати*.

У самій трагедії Аристотель вирізняв чотири різновиди: *заплутану трагедію* (в якій все полягає в перипетіях і в пізнаванні); *трагедію страждань*; *трагедію характерів*; *трагедію жахів* (як трагедії про Форкід і Прометея, а також трагедії, дія яких відбувається в Пеклі тощо). ► АРХІТЕКТОНІКА, ДРАМА АРИСТОТЕЛІВСЬКА, ГІЛАРОТРАГЕДІЯ, КАТАРСИС, КОМПОЗИЦІЯ, ТЕТРАЛОГІЯ

ТРАГЕДІЯ БУРЖУАЗНА, ТРАГЕДІЯ ДОМАШНЯ, ТРАГЕДІЯ МІЩАНСЬКА (фр. *tragedie domestique, tragedie bourgeoise*; англ. *domestic tragedy*, нім. *Bürgerliche Tragödie*; ісп. *tragedia domestica*) — жанрове визначення, що застосовувалося у XVIII ст., зокрема Дені Дідро, для позначення *буржуазної драми*. ► ДРАМА, ДРАМА МІЩАНСЬКА, ТРАГЕДІЯ РЕВОЛЮЦІЙНА

ТРАГЕДІЯ ЖАХІВ (англ. *horror tragedy*) — в італійському театрі середини XVI ст. — різновид трагедії, який постав під впливом творчості Сенеки і реалій тогочасного буття. У трагедії жахів зображувалися криваві злочини й жорстокості («Орбекка» Джиральді Чінтіо, 1541; «Канака» Спероні, 1542; «Маріанна» Дольче, 1565; «Даліла» Грото, 1572). У XVIII ст. жанр поширився в Європі. В основі трагедії жахів — похмура філософія, в якій трактуються мотиви мінливості долі. Жанр створив передумови для формування готичної драми, гіньйоля, а в XX ст. — фільму жахів. ► ГІНЬЙОЛЬ, ДРАМА ВЧЕНА, ДРАМА ЖАХІВ, ДРАМА КРИВАВА

ТРАГЕДІЯ ЖІНОЧА (англ. *she-tragedy*) — в англійському театрі кінця XVII ст. — трагедія кохання і честі, в якій центральною фігурою є *героїня*.

ТРАГЕДІЯ ІСТОРИЧНА (англ. *tragedy historical*) — різновид трагедії, в якій головним героєм є історична особа, події передаються в точній історичній послідовності, зберігається вірність часові та відповідність костюмів, обстановки («Річард III» Шекспіра); межує з *драматичною хронікою*. ► ДРАМА ІСТОРИЧНА, ХРОНІКА ІСТОРИЧНА

ТРАГЕДІЯ КЛАСИЧНА (пол. *klasyczna tragedia*) — досконала, взірцева трагедія; трагедія (нео)класицизму. ► КЛАСИКА, ТРАГЕДІЯ НЕОКЛАСИЧНА

ТРАГЕДІЯ ЛІРИЧНА, ТРАГЕДІЯ НА МУЗИЦІ (фр. *tragedie lyrique, tragedie en musique*) — у французькому театрі останньої чверті XVII ст. — термін, яким позначається велика опера. Слово *лірична* у визначенні жанру означає *співана*. Класичний тип ліричної трагедії створив Ж.-Б. Люллі, а далі жанр дістав розвиток у творах Рамо, Глюка та ін. ► ОПЕРА

ТРАГЕДІЯ МАСОК (англ. *masque tragedy*) — синонім до античної трагедії, виконавці якої виступали у масках. ► ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА

ТРАГЕДІЯ МАШИННА (фр. *tragedie a machines* — трагедія з машинами) — у французькому театрі 1640-х рр. — один з жанрів придворної вистави. Перший зразок жанру — «трагедія зі співами, танцями і діалогом "Велика битва машин, або Сходження Орфея в Аїд та його смерть від рук вакханок"» (1640). Взірцем жанру вважаються ілюзіоністські оперні спектаклі 1645 р. в постановці Джакомо Тореллі. Це були його паризькі оперово-балетні постановки «Удавана божевільна», «Орфей», «Весілля Фетиди і Пелея», «Настирливі» Мольєра та ін. У кожній з десяти картин «Весілля Фетиди і Пелея» було по одному балетному *виходу* (*антре*), в якому танцювали придворні любителі на чолі з Людовиком XIV, який виконував у спектаклі шість ролей. На відміну від балетних вокальні партії в цій виставі виконували професіональні оперні артисти. А на завершення був масовий танок — *grand ballet*. 1661 р. для подальшого розвитку жанру за кресленнями італійця Вігаріні зведено велику «Залу театральних машин» у Тюїльрі, призначену для показу балетів і комедій. Стефан Мокульський, характеризуючи цей тип видовища, писав: «Музика супроводжувала переміни картин, які здійснювалися на очах у глядачів за допомогою машин; єдиними акторами, які з'являлися в цих п'єсах, були мімісти, які лише доповнювали ефект картини».

ТРАГЕДІЯ НАРОДНА, ТРАГЕДІЯ СОЦІАЛЬНА — жанровий різновид трагедії, в якій дію ведуть народні маси. Лесь Курбас, здійснюючи виставу «Гайдамаки» за Т. Шевченком, коментував: «Це ставлення задумане як *соціальна трагедія*, як війна білої і алої рози. Основний акцент режисера — не на національну романтику, а на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської». ► ДРАМА НАРОДНА

ТРАГЕДІЯ НЕОКЛАСИЧНА (англ. *neoclassic tragedy*) — у театрі XVII ст. — трагедія, що спиралася на закон трьох єдностей, приписаний Аристотелеві. ► ЗАКОН ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ, ТЕАТР КЛАСИЦИСТСЬКИЙ

ТРАГЕДІЯ НЕРУХОМА (рос. *неподвижная трагедия*) — термін Вс. Мейєрхольда, який він уживав стосовно драматургії і театру символізму. «Щоб створити план такого Умовного театру, — писав Мейєрхольд, — щоб оволодіти новою технікою такого театру, слід було виходити з натяків, що давалися самим Метерлінком. Трагедія, на його думку, виявляється не в розвиткові драматичної дії, не в розпачливих криках, а навпаки, у найспокійнішій, нерухомій формі і в слові, тихо сказаному. Потрібен Нерухомий театр. І він не є чимось новим, ніколи не бувалим. Такий театр уже був. Найкращі з давніх трагедій: "Евменіди", "Антігона", "Електра", "Едіп у Колоні", "Прометей", "Хоефори" — трагедії нерухомі. В них нема навіть психологічної дії, не лише матеріального, того, що називається *сюжетом*. Ось взірці драматургії Нерухомого театру. А в них Рок і становище Людини у Всесвіті». ► ДРАМА СИМВОЛІСТИЧНА

ТРАГЕДІЯ ПАТЕТИЧНА (англ. *calamity play*) — у «Поетиці» Аристотеля — один з різновидів трагедії (інколи перекладається як *трагедія страждань*, *трагедія лиха*); в англійському театрі термін *pathetic tragedy* вживається також для позначення сентиментальної трагедії XVIII ст., яка заперечувала неокласичну трагедію, що спиралася на закон трьох єдностей. Патетична трагедія підготувала появу міщанської драми. ► ТРАГЕДІЯ АНТИЧНА, ТРАГЕДІЯ БУРЖУАЗНА

ТРАГЕДІЯ ПОЗИТИВНА — жанрова формула трагедії, що її запропонував у XIX ст. німецький теоретик драми Фридріх Теодор Фішер, який, зневаживши містерію (оскільки, на його думку, «середньовіччя не могло мати справжньої драми; містерії є ще напівепічною формою зі вставними ліричними піснеспівами. Це явище можна з відомим обмеженням визначити як народну драму <…> Справжня драма нового часу — дитя Реформації і гуманізму»). У такому ж *позитивному* сенсі радянські драматурги 1930-х рр. намагалися створити *комедію позитивних персонажів*).

ТРАГЕДІЯ ПОЛІТИЧНА (фр. *tragedie politique*; англ. *political tragedie;* нім. *politische Tragödie;*ісп. *tragedia politico*) — трагедія, що відтворює політичні конфлікти. В античності єдиним відомим зразком політичної трагедії була п'єса «Перси» Есхіла, в основу якої покладено сучасні драматургові події — перемогу греків над персами в Саламінській битві, учасником якої був сам драматург. У театрі класицизму в цьому жанрі написані: «Горацій» і «Цінна» П'єра Корнеля, «Британік» Жана Расіна, у XIX ст. — «Смерть Дантона» Георга Бюхнера, у театрі XX ст. політичною трагедією інколи називають «Оптимістичну трагедію» Всеволода Вишневського. Іван Франко називав політичною драмою п'єсу українського шкільного театру «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная єму над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа». Інколи термін *політична трагедія* застосовують до драми О. Пушкіна «Борис Годунов», трилогії О. К. Толстого та ін.

ТРАГЕДІЯ ПОМСТИ (англ. *revenge play, revenge tragedy*) — в єлизаветинському театрі — твір, в основі якого — здійснення помсти («Іспанська трагедія» Т. Кіда, «Мальтійський єврей» К. Марло, «Тит Андронік» В. Шекспіра та ін.). ► ДРАМА КРИВАВА

ТРАГЕДІЯ РЕВОЛЮЦІЙНА — жанрове визначення, що його запропонував німецький критик і теоретик драми Германом Хетнером у праці «Сучасна драма» (1852). Відмовляючи міщанській (буржуазній) драмі у праві на існування, Хетнер визначає такі *різновиди буржуазної трагедії*.

Трагедія обставин. Коли значний характер знаходиться у конфлікті із зовнішнім світом. Герой бореться за певні цілі, і протистояння, з яким він зіштовхується, має джерелом панівні соціальні і моральні норми. Нагадуючи вислів Наполеона про те, що політика — це сучасна доля, Хетнер робить висновок про те, що тра-

гедія обставин і є *трагедією долі*: «Доля більше не стоїть над світом і не стоїть поза ним, вона є не чим іншим, як панівним ладом, від якого залежить кожний; адже звичаї, поняття, умови, похідні від цього ладу, є непорушними для кожного індивіда і тому стають для нього трагічними».

Найвищим видом трагедії Хетнер вважав *революційну трагедію*, в основі якої — зображення повстання пригнічених мас проти поневолювачів.

Третім різновидом трагедії Хетнер називає *трагедію пристрастей*.

На відміну від трагедії обставин, де відбувається зіткнення пристрасті й обставин, у трагедії пристрастей відбувається зіткнення пристрастей, з одного боку, і так само зіткнення пристрастей — з іншого. До таких трагедій Хетнер відносить «Отелло» і «Макбет» Шекспіра та ін.

У *трагедії пристрастей* Хетнер вирізняє два різновиди.

В одному випадку пристрасть є індивідуальною, суб'єктивною, в іншому — пристрасті пов'язані зі значними цілями, що мають значення для людства.

Перший різновид Хетнер називає *трагедією суб'єктивної пристрасті*, другий — *трагедією субстанціальної пристрасті*, тобто *трагедією ідей*.

ТРАГЕДІЯ РОЗСУДЛИВА (фр. *raisonnable tragédie*) — неокласична (класична) французька трагедія. ► ТРАГЕДІЯ НЕОКЛАСИЧНА

ТРАГЕДІЯ САЛОНОВА (фр. *tragedie de salon*) — вираз французького історика Гастона Буасьє (Boissier, 1823–1908), який він уживав стосовно драматургії Сенеки: «Ці п'єси, — писав він, — належать до типу салонових трагедій, які не можна розглядати так само, як і театральні трагедії». ► КОМЕДІЯ САЛОНОВА

ТРАГЕДІЯ ФІЛОСОФСЬКА (нім. *Tragödie philosophische*, англ. *tragedy philosophical*) — концепція трагедії, що її висунув Фридріх Шлегель (1772–1829) у своїх ранніх теоретичних працях. Сутність цієї трагедії полягає в тому, що вона «трактує трагічну подію, масштаб і зовнішня форма якої цікаві в естетичному сенсі, а дух і зміст — у філософському». Таке уявлення про трагедію відповідало настроям, що панували в *романтичному театрі*. Антична трагедія, на думку Шлегеля, була протилежністю цьому жанрові. Іван Франко відносив до цього жанру трагедію Шекспіра «Гамлет».

ТРАГЕДОКОМЕДІЯ — в українському шкільному театрі XVIII ст. — твір, у якому представлені трагічні і комічні елементи: «…дійствієм, єже от поетов нарицаєтся трагедокомедія» («Владимер» Т. Прокоповича). ► ТРАГІКОМЕДІЯ

ТРАГЕМАТИ (грец. *tragemata, tragematia* — легкий десерт) — у давньогрецькому театрі — десерт із стручкових плодів і всього, що їдять у сирому вигляді; подавався глядачам під час показу трагедії. ► АГОН

ТРАГІКОМЕДІЯ (лат. *tragico-comoedia*, фр. *tragicomédie*) — жанровий різновид драми, зміст якого — у поєднанні комічного і трагічного, яскраво вираженій зовнішній характерності, підкріпленій внутрішньо наповненими комедійними і драматичними почуттями. Вперше назва зафіксовано в давньоримському теа-

трі у формі *tragic(co)comoedia*, далі — у французькому театрі XVI ст. («Брадаманта» Роберта Пар'є, 1581). 1594 р. в своїй «Поетиці» діяч шкільного театру єзуїтів Якуб Понтан писав: «Трагікомедія є сумішшю комедії й трагедії, адже, на відміну від правил комедії, тут виводяться на сцену також особи шляхетні й високі. Можна сказати, що трагікомедія є трагедією з розв'язкою, що притаманна комедії, тобто веселою, заспокійливою <…> Я не стверджуватиму, що можна було б написати і комітрагедію, розв`язкою якої була б загибель героя. Справа в тім, що горе нікчемних людей низького стану не здатне ні запам'ятовуватися, ні збуджувати душевні порухи. Тому й не трапляються ніде подібні п'єси». У сучасному розумінні, за словами Г. Товстоногова, трагікомедія «на поверхні — це легка, дотепна історія; не втрачаючи цієї легкості, актори повинні розкрити величезний зміст, показати трагедію». В Україні жанрове визначення *трагікомедія* відоме з XIX ст. («Оксус і Леся, або Розумна дядькова голова». Малороссийская трагі-комедія в 5 д., в стихах. Сочинение Авксентія Тарновскаго, 1862). ► ДРАМА МІЩАНСЬКА, ТРАГЕДІЯ, ТРАГЕДОКОМЕДІЯ

ТРАНСФОРМАЦІЯ (англ. *transformation*) — прийом виконання, у процесі якого актор, інколи міняючи маски або елементи сценічного костюма, миттєво переходить від зображення одного персонажа до іншого. ► ВАН ВУ(МЕН) ШОУ, МОНОДРАМА, ТРАНСФОРМІСТ

ТРАНСФОРМІСТ (англ. *transformist*) — актор, який спеціалізується на трансформації, тобто миттєвому перетворенні в іншого персонажа в межах однієї вистави. ► МОНОДРАМА, ТРАНСФОРМАЦІЯ

ТРІОНФІ (італ. *trionfi*) — в Італії XV ст. — масові тріумфальні процесії, що наслідували давньоримські тріумфи. Так, 1443 р. флорентійці показували громадянам Неаполя тріумф, у якому рухалися вершники, вбрані в костюми різних народів. На величезній тріумфальній колісниці пишався Юлій Цезар. 1500 р. Цезар Борджіа інсценізує тріонфі Юлія Цезаря на одинадцятьох пишних колісницях, відкрито заявляючи про намір возвеличити власну персону шляхом відтворення античного свята. Разом із тріонфі поширюється і новий мотив святкового декорування вулиць — тріумфальна арка, що будується за античним зразком. Тріонфі відігравали таку значну роль у житті шляхти, що їм навіть присвячували цілі монографії, як твір Массімо Трояно «Розмови про тріонфі, турніри, святкове вбрання і найдивовижніші речі, що мали місце у день пишного весілля славного синьйора герцога Вільгельма, старшого сина шляхетного Альберта V, пфальцграфа рейнського і герцога верхньої і нижньої Баварії 1568 року, 22 лютого». ► АПОФЕОЗ, ТРІУМФ

ТРІУМФ (лат. *triumphus* — від *triompho* — радіти, ймовірно, від грец. *thriambos* — потрійний крок, гімн на честь Вакха) — один із жанрів давньоримського паратеатру — громадський ритуал оспівування перемог політичних діячів і полководців. Інколи *тріумфом* називалася будь-яка перемога, урочиста процесія тощо.

За давнім переказом, коли Ромул, засновник Риму, переміг царя Акрона, він вирішив засліпити співгромадян виконанням даної Юпітерові обітниці й, наказавши зрубати поблизу табору дуб, надав йому форми переможного трофею, повісив на ньому обладунки Акрона, убрався в коштовне вбрання, прикрасив довжелезне волосся лавровим вінком, поклав трофей на праве плече, після чого, високо піднявши його, заспівав переможну пісню й рушив уперед у супроводі озброєних солдатів. Саме ця урочиста процесія і заклала традицію подальшого влаштування тріумфів — громадських ритуалів оспівування перемог політичних діячів і полководців, а також апофеозів — посмертне обожнення героїв, у ролі яких виступали видатні державні діячі й вожді народу (*demagogos)*. Вважається, що першим царем, який почав справляти тріумфи так пишно, був Тарквіній, син Демарата; за іншими даними, уперше піднявся на тріумфальну колісницю Поплікола. Інші джерела пов'язують походження тріумфу з богом Діонісом (адже тріумфатор був одягнений як Діоніс), з етруською і північноафриканською традицією, а саму назву виводять із числа *три* — Народ, Сенат, Воїнство.

Відомі вже етрускам, в усіх своїх різновидах тріумфи мали спільну сюжетну основу: сидячи в колісниці, цар в'їжджав — на очах натовпу — в місто через тріумфальні ворота і прямував до храму того бога, якого уособлював, де й здійснював жертвопринесення.

Тріумф, тобто урочистий вступ у столицю полководця на чолі війська, вважався в Римі найвищою військовою нагородою, на яку був здатен сенат. До часу отримання тріумфу претендент мав очікувати початку церемонії на Марсовому полі. Склавши із себе титул військовокомандувача (імперій), полководець зі згоди сенату урочисто вступав до Рима, до спраглого від очікування народу. Сам тріумфатор був убраний у туніку, тогу, а його голову прикрашав лавровий вінок або золотий вінець (*corona triumphalis* або *aurum coronarium* — вінечне золото, золотий вінець, який підносився полководцеві-переможцеві від імені переможених або союзників; уже в республіканські часи таке *добровільне підношення* перетворилося на податок). Після тріумфу героєві дозволялося з'являтися у тріумфальному вбранні — розшитій тозі тріумфатора (*toga triumphalis*) — на громадських іграх.

Тріумфальну процесію очолювали сенатори й магістрати, а завершували митці й полонені. Носили у процесії також картини із зображеннями батальних сцен, алегоріями підкорених міст, гір, річок і країн. Процесія прямувала до Капітолія, де приносила жертву, після чого починалася оргія. За переказом, під час усіх тих урочистостей за спиною у тріумфатора (убраного як Діоніс або Юпітер Капітолійський) стояв, тримаючи над його головою золоту корону, державний раб, який час від часу пошепки нагадував героєві — «Озирнися і пам'ятай, що ти — людина».

Для глядачів найприємнішою частиною тріумфів були дармові пригощання (*epulum*), тріумфальні пісні з вільними жартами і жертвопринесення полонених вождів на Капітолії.

Крім наземних влаштовувалися й морські тріумфи, трофеями в яких слугували носові частини кораблів.

Тріумф Ромула був відбувся пішки, але вже його наступники (чи то Тарквіній, чи то Поплікола) перетворили тріумф на блискуче видовище і почали в'їжджати до міста верхи.

З кожним роком претендентів на ролі героїв у Римі ставало дедалі більше, самі герої ставали вередливішими, народні смаки — вибагливішими, отож постала потреба в подальшому урізноманітненні державних видовищ: тріумфальні урочистості почали розтягувати на кілька днів (як урочистості на честь Дакійських перемог Траяна, що тривали протягом ста двадцяти трьох днів), супроводжуючи їх народним гулянням із частуванням.

З III ст. до н. е. відомо образотворчий еквівалент тріумфів — у тріумфальних процесіях носили освячені у храмі картини із зображенням сцен війни, після чого картини виставляли на Форумі або на Капітолії для загальнонародного огляду.

До тріумфів почали також зводити й тріумфальні арки (одна з найдавніших арок — арка Фабія Максима, датована 139 р. до н. е.).

У тріумфальній процесії брали участь також увінчані лаврами воїни, що не лише прославляли свого полководця у піснях, а й співали сатиричні куплети про нього.

Якщо з якихось причин частина умов, необхідних для отримання тріумфу, не було виконано, сенат міг присудити полководцеві овацію (*ovatio, ovations, ovis*), котра була, по суті, менш урочистим різновидом тріумфу: винуватець овації входив до міста пішки, скромнішою була й процесія, що його супроводжувала. Такі овації відомі з 503 р. до н. е.

Інший різновид *малого тріумфу* — тріумф на Альбанській горі — він не вимагав дозволу сенату і справлявся коштом тріумфатора.

Претенденти на тріумф виявляли неабияку наполегливість, вимагаючи вшанування. У цьому сенсі показовою є історія одного з тріумфів Помпея. Коли Помпей почав вимагати тріумфу, Сулла не давав згоди, адже закон не дозволяв тріумфу нікому, крім консула й претора. Навіть Сципіон Старший, одержавши важливіші перемоги над карфагенянами в Іспанії, не прагнув тріумфу, адже не був ні консулом, ні претором. Якщо ж Помпей, ще надто молодий, аби брати участь у засіданнях сенату, зробить тріумфальний в'їзд у Рим, це може збудити загальну ненависть як проти Сулли, так і проти Помпея. Такі були аргументи Сулли, який хотів показати, що не дозволить Помпеєві здійснити свій намір, а якщо той ослухається, покарає його за впертість. Однак Помпей зухвало сказав Суллі, що люди поклоняються тому сонцю, що сходить, а не тому, що заходить, натякаючи, що сили диктатора виснажуються. Слів Помпея Сулла не почув, але побачив за жестами присутніх, що вони здивовані, й запитав, що сказав Помпей. Коли йому переказали слова зухвальця, Сулла, вражений сміливістю Помпея, заверещав: «Нехай святкує тріумф!» Отримавши дозвіл, Помпей вирішив їхати на колісниці, за-

пряженій чотирма слонами, яких привіз з Африки. Але ворота виявилися надто вузькими і він змушений був замінити слонів на коней. Воїни його, одержавши меншу, ніж вони очікували, нагороду, мали намір галасом і метушнею зіпсувати тріумфальну процесію. Помпей, однак, заявив, що йому байдужі їхні погрози і він радше готовий відмовитися від тріумфу, ніж підлещуватиметься до солдатів. При цьому шляхетний Сервілій, який найбільше протистояв тріумфові Помпея, сказав, що бачить тепер велич Помпея і вважає його гідним тріумфу. Якби Помпей захотів, він би легко потрапив до сенату, однак він не докладав до цього жодних зусиль, прагнучи прийти до слави незвичайним шляхом: нічого дивного не було б, якби Помпей став сенатором раніше за встановлений вік, однак тріумф, дозволений тому, хто ще не був сенатором, виявився ще більшою почестю. Ця обставина чимало допомогла Помпеєві здобути прихильність народу.

Третій тріумф Помпея узагалі став *тріумфом над тріумфами*. Він був настільки пишним і блискучим, що, хоча й тривав два дні, часу не вистачило і значна кількість атракціонів, які могли б прикрасити інші тріумфи, випала з програми видовища. На таблицях, що несли попереду, були позначені країни й народи, над якими справлявся тріумф: Понт, Вірменія, Каппадокія, Пафлагонія, Мідія, Колхіда, Іберія, Сирія, Кілікія, Месопотамія, племена Фінікії й Палестини та ін. У цих країнах було узято не менш як тисячі фортець і майже дев'ятсот міст. Помпей підняв річні доходи республіки з п'ятдесяти до вісімдесяти мільйонів драхм, про що свідчили дві величезні таблиці з переліком заходів Помпея й повідомленням про організовані ним надходження до бюджету. Ці таблиці несли попереду колісниць, завантажених обладунками, носами піратських кораблів; далі брели мули, навантажені золотом, призначеним для скарбниці; за ними несли коштовності Мітридата та ін.

Під час тріумфів здійснювався показ *претекстат*. Так, 138 р. до н. е. виставлено претекстату Акція «Брут» («Brutus»), написану з нагоди тріумфу консула Децима Юнія Брута; претекстата розповідала про повалення Тарквінія Гордого, в якому брав участь давній предок Децима — Луцій Юній Брут; удруге ця претекстата виставлялася під час поховальних ігор на честь Цезаря (44 р. до н. е.).

Своєрідним різновидом тріумфів була й *Processus Consularis* — урочиста процесія, з якої на початку нового року в Римі починався вступ консула на посаду. Це був урочистий вихід консула у формі святкування тріумфу. Після авспіцій новий консул одягався в консульське вбрання — *toga praetextata*, а з кінця I ст. н. е. — вбрання тріумфатора. Убравшись таким чином, консул виступав з дому в супроводі дванадцяти лікторів і вершників, які йшли попереду; поряд із консулом йшли сенатори, за ними — музиканти. Процесія прямувала на Капітолій, де консул здійснював жертвопринесення. Із середини II ст. н. е. *Processus Consularis* будується за зразком тріумфальної процесії.

Свої процесії влаштовували і цензори — посадові особи, які щоп'ять років обиралися терміном на півтора роки і до обов'язків яких входили перепис на-

селення і нагляд за моральністю співгромадян. У ніч, яка передувала проведенню перепису, здійснювалися *авспіції* (ворожіння), після чого відбувалася сама процедура перепису, яка завершувалася релігійною церемонією на Марсовому полі (*Lustrum condere*) — очищенням усього римського народу. Після церемонії народ шикувався, відводився цензорами до міста, а цензор у пам'ять про перепис забивав цвях у стіну одного з храмів, після чого передавав списки перепису на збереження до державної скарбниці.

Аби назавжди вкарбувати героя в пам'ять народну, ще в IV ст. до н. е. у Римі було створено аннали — щорічний літопис, в якому головний понтифік записував найвизначніші, з державної, тобто його, точки зору, події поточного року і, фіксуючи їх на білій дошці, виставляв біля свого дому, аби народ мав змогу дізнатися, які саме видатні вчинки здійснили демагоги. Визначними подіями вважалися: початок і завершення чергової війни, тріумфи полководців, підписання угод, стихійні лиха.

Різновидом анналів стали *фасти* (*Dies Fasti*) — літопис тріумфів, а зрештою й державний календар з усіма *святками*, завдяки чому сьогодні й відомо дату останнього римського тріумфу — 403 рік.

На думку О. Лосєва, римський тріумф був однією з найголовніших форм вияву громадсько-політичного життя, в якій передусім і демонструється римська естетична свідомість. ► АПОФЕОЗ, ОВАЦІЯ, ПРЕТЕКСТАТА, ТРІОНФІ

ТРУПА ТЕАТРАЛЬНА (нім. *truppe*, англ. *company*, італ. *compagnia*) — творчий, акторський склад театру; укомплектовується таким чином, щоб серед виконавців були представлені актори всіх амплуа. До революції антрепренери провінційних театрів набирали трупу за списком дійових осіб «Ревізора» М. В. Гоголя або «Лиха з розуму» О. С. Грибоєдова. В. І. Немирович-Данченко доповнював цей список такими творами, як «На дні» М. Горького і «Любов Ярова» К. Треньова. Вважалося, що правильно вкомплектована трупа — це трупа, в якій гарно *розходяться* ці п'єси, адже на одну третину вона складається з жінок і на кожні десять-п'ятнадцять акторів має одного актора зрілого віку. У Франції й Німеччині слово *трупа* відоме з початку XVIII ст., у Росії — з 1770-х рр. У XVII ст. німецькі трупи називалися також *бандами* (англ. *band*, нім. *Die Bande*). В Україні XIX ст. відомо також термін *дружина*. ► АКАДЕМІЯ, АМПЛУА

УВАГА СЦЕНІЧНА (рос. *внимание сценическое*) — у системі Станіславського — один з найголовніших елементів психотехніки актора — зосередження свідомості актора на певному сценічному об'єкті; уміння актора активно зацікавлюватися і захоплювати себе сценічним об'єктом, концентрувати на ньому думку і формувати до нього своє ставлення. Основні характеристики уваги — інтенсивність, концентрація, спрямованість, обсяг, розподіл, стійкість і здатність до переключення. К. Станіславський запровадив у практику театру термін *коло уваги* (мале коло уваги — один об'єкт; середнє — два, три; велике — чотири і більше). Здатність

концентрувати свідомість на вигаданому сценічному об'єкті уваги, залишаючи глядача поза увагою, Станіславський назвав *публічною самотністю*. ► КОЛО УВАГИ

УДАВАННЯ (пол. *udanie, udawanie;* фр. *réprésentation, рос. представление*) — термін, яким у XVIII–XIX ст. позначається виконання ролі актором. Термін застосовував у «Наталці Полтавці» І. Котляревський («удають іскусно») і, поряд із терміном *гра*, вживав І. Карпенко-Карий («… возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного»). Так само тлумачився термін у практиці польського театру XVIII–XIX ст., коли *удавання* (пол. *udanie, udawanie*) було загальним терміном на позначення виконання ролі актором, а сам виконавець називався *удавачем* (*udawacz, udawca*). 1754 р. в Польщі зафіксовано словосполучення *удавання найнатуральніше* (*udanie najnaturalniejsze*). У XIX ст. термін ще не мав негативного відтінку, притаманного у XX ст. перекладові російського терміна *театр представления* як *театр удавання*. ► ІЛЮЗІЯ ТЕАТРАЛЬНА, ПЕРЕЖИВАННЯ, ПРАВДОПОДІБНІСТЬ

УДАВАЧ (пол. *udawacz, udawca*) — у польському театрі XVIII ст. — актор. ► АКТОР

ФАБУЛА (лат. *fabula* — міф, байка, оповідання, переказ, історія, драматичний твір; фр. *fable*; англ. *plot, fable*; нім. *Fabel, Handlung*; ісп. *fabula*) — латинський термін, який частково відповідає грецькому *mythos* (міф); послідовний виклад ланцюга вчинків і контрвчинків персонажів у їхній часовій і причиново-наслідковій залежності. У давньоримській поетиці термін *fabula* вживався у таких значеннях: найменший жанр прози (байка тощо; звідси німецьке *Fabel*, англійське *fable*, французьке *fable i fabliau* та ін.); основа драматичного твору (міф про Едіпа); п'єса. У пізній античності розрізняли поняття *historia* (те, що сталося у житті), *fabula* (те, що відомо з переказів) і *fictio* (вигадка, вигадана історія). Саме в останньому значенні термін *fabula* запозичено театрознавством. В українській мові термін відомо з XVIII ст. («Фабула — це побудова людської видатної правдоподібної дії, спрямованої від щастя до нещастя. І саме вона, начебто жива істота, що має своє тіло та свої властивості, дає підстави відрізняти трагедію від інших видів поезії, тому що на підставі фабули пізнається поезія: чи вона є трагічна, чи комічна» — «Поетика» Митрофана Довгалевського). ► АРХІТЕКТОНІКА П' ЄСИ І ВИСТАВИ, ДЕЗИС, КОМПОЗИЦІЯ, КЛІМАКС, ЛІЗИС, МІФ, ПОДІЯ, СЮЖЕТ

ФАЛОФОРІЇ (грец. *thallophoria*) — у Стародавній Греції — один з різновидів театру процесій; урочисті процесії з фалосом, які влаштовувалися на честь Діонісій. З нагоди Діонісій кожна з колоній надсилала до Афін величезного фала, якого потім носили у процесіях учасники фалічних процесій — фалофори (phallophoroi) та ітифали, очолювані корифеями фалофорій — й співали фалічні гімни. Сам Діоніс також зображувався символом — фалом, дорослим чоловіком, дитиною або навіть цілим дитячим хором. Обличчя учасників процесії фарбувалися у колір крові (у Римі цей звичай зберігся у вигляді фарбування обличчя тріумфаторів, які в цьому випадку уособлювали бога Марса — перш ніж стати богом війни, він носив ім'я Діоніса і саме його іменем названо весняний місяць). ► АГОН, ТРІУМФ

ФАСТНАХТШПІЛЬ (нім. *Fastnachtspiel* — масляна гра; від *Fastnacht* — масниця і *Spiel* — гра) — у німецькому театрі середньовіччя — короткі сценки фарсового характеру, що писалися для карнавальних процесій і втілювалися головними виконавцями цього жанру — ремісниками, підмайстрами, міським бюргерством тощо. Виконавці фастнахтшпілів, патриції, об'єднувалися в *театральні гільдії*, які щороку виставляли свої *цивільні (бюргерські) ігри* (*Burgerspiele*). Південнотирольські фастнахтшпілі мали грубувато-еротичний характер. Наприклад, «Румпольт і Марет» Вігіла Рабера розповідав про *процес* утрати цноти, а у фастнахтшпілі про батька та його чотирьох дочок молодша з дочок охоче виходила заміж за злиденного старого, маючи на прикметі хлопця для любовних утіх. У фастнахтшпілях Любека перевага надавалася міфологічно-історичним темам («Про дочку імператора й сина правителя Єрусалимського» та ін.). Однак фастнахтшпілі використовувалися не лише з розважальною, а й з політичною метою. Поштовхом до використання театральних видовищ у церковній полеміці став фастнахтшпіль, що його виставив у Данцигу під час карнавалу 1522 р. учень Дюрера Міхаель Шварц. Папа й імператор оголосили Лютера поза законом, на що Лютер, скинувши чернечу рясу, приєднувався до юрби, після чого його забирав із собою чорт. За кілька років по тому кенігсберзькі бюргери висміювали у своєму фастнахтшпілі Папу Римського та його кардиналів і оспівували Лютера. Міська влада у Цюріху і в Нюрнберзі видала укази, якими заборонялося карнавальним блазням виставляти на посміховище «Папу, кардиналів, наших громадян, ландскнехтів, ченців і черниць, священиків та інших духовних осіб». 1531 р. бернські бюргери підготували спрямований проти папства фастнахтшпіль Ганса Рюте, що проголошував кінець *ідолопоклонства*, — як перед поганством, так і перед Папою. Вистави здійснювалися просто неба, на симультанних майданчиках. ► КОМЕДІЯ-ФАРС

ФЕСТАЙОЛО (італ. *festainoli, festaiolo* або festaiuoli від *fiesta* — свято) — в Італії 1480-х рр. — мандрівний постановник придворних свят; роз'їжджаючи дворами, він розповсюджував найновіші технічні винаходи, здійснював постановку видовищ. ► РЕЖИСЕР

ФІГЛЯР (польск. *figlarz* — жартівник; ймовірно, похідне від ісп. *juglar*) — за доби середньовіччя — мандрівний актор, представник нелітературного народного, часом сатиричного або політичного театру, що виступав на міських майданах, показуючи фокуси, акробатичні номери, імпровізовані вистави, продаючи глядачам різноманітні предмети, мазі, ліки. Фігляр — мандрівний актор, шарлатан, балянрасник, ярмарковий зазивала, дресирувальник, балаганний блазень. ► АКТОР

ФІРАНКА (пол. *firanka*) — у польському театрі XVIII ст. — театральна завіса. ► ЗАВІСА ТЕАТРАЛЬНА

ФЛЕШБЕК (англ. *flash back; flashback, flashback scene* — повернення в минуле) — композиційний прийом, що ґрунтується на порушенні хронології викладу подій і поверненні глядача до епізодів, що сталися раніше; *ретроспекція*. ► КОМПОЗИЦІЯ

ФЛЯК, **ФЛІАК** (грец. *phlyakes* — жарт) — у давньогрецькому театрі — народна імпровізована комедія, що дістала поширення на островах Греції, у Сицилії та в Північній Італії. Фляками називалися виступи потішників, які розігрували побутові сценки, висміюючи походеньки богів і героїв — приміром, Геракл завжди був напідпитку, з нього знущалися повії та ін. Крім Геракла, нерідко висміювалися Одіссей і Циклоп, які, захоплюючись особами жіночої статі, давали чимало підстав для жартів. Костюм акторів складався з трико з *набивкою*, що потворно збільшувала живіт, сідниці й груди. На трико були намальовані груди й пупок, підвішений величезний фал. Обличчя ховала величезна потворна маска. Жіночі ролі виконували чоловіки. Серед авторів фляків відомий Рінтон Тарентський. Фляком називається також складний стрибок в акробатиці. ► КОМЕДІЯ АНТИЧНА

ФОЙЄ (фр. *fouer* — вогнище) — у театрі першої половини XVIII ст. — приміщення біля зали для глядачів, призначене для перебування глядачів перед початком вистави і під час антракту. У XVIII ст. фойє театрів інколи перетворювалися на стихійні філії бірж, де підписувалися угоди, а молоді бузувіри й підстаркуваті ловеласи призначали побачення актрисам. Наприкінці XIX ст., згадував Моріс Шевальє, «мюзик-хол на вулиціРіше був найбільшим у Парижі; неймовірних розмірів *променуар* (місце для прогулянок під час антракту, велике фойє, розташоване навколо амфітеатру) був справжнім ринком кохання». ► ПУБЛІКА

ФОЛЬКСШТУК (нім. *Volksstück*) — у німецькій та австрійській драматургії XVIII-XIX ст. — народна комедія, фарс. ► ДРАМА НАРОДНА, КОМЕДІЯ НАРОДНА, КОМЕДІЯ-ФАРС

ФРАШКА (від італ. *fraska* — дрібниця, дурниця, нісенітниця; пол. *fraszka*) — у польській літературі, починаючи з XVI ст. — жанр жартівливої поезії, впроваджений Я. Кохановським. В основі жанру — анекдотична ситуація. У XIX ст. відомі спроби реалізувати жанрові ознаки фрашки у драматургії («Як козам роги виправляють», фрашка в 1 відслоні; після Шекспіра вільно написав Ю. Федькович, «Сватання на гостинци», мельодраматична фрашка в трьох ділах з руского нарідного буковинського житя», Ю. Федькович). Польські дослідники поділяють фрашки на автобіографічні, філософічно-рефлексійні, патріотичні, сатиричні, релігійні, еротичні та ін. ► КОМЕДІЯ, КОМЕДІЯ-ФАРС

ФУРКА — частина сценічного устаткування; рухомий майданчик на роликах, на якому розташовуються окремі елементи декорацій і аксесуари; призначений для пересування цих елементів на сцені під час вистави за допомогою електромотору, тросу, мотузки або вручну.

Ф'ЯБА (з італ. *fiaba, fiaba teatrale* — казка для театру) — в італійському театрі XVIII ст. — феєрична казкова комедія, сюжет якої запозичено з народних казок. Щодо походження жанру існують різні версії. За однією з них, жанр створив Карло Гоцці. За версією О. Гвоздєва, жанр постав під впливом комічної опери Лесажа. Перша ф'яба — феєрична комедія-казка «Любов до трьох апельсинів» аристократа, *відлюдника* і *ведмедя* Карло Гоцці, яку зіграно 25 січня 1761 р. Як член пародій-

ної Академії Гранеллесків, Гоцці написав цей твір, спрямований проти побутової комедії. Викликавши на змагання Карло Гольдоні, він переміг його.

Ф'яба — жанр аристократичний, вона не наслідує народну казку, а стилізує її у річищі посилення елементів театральности і безтурботної гри. Так само стилізує вона й прийоми комедії дель арте. За словами Б. Алперса, Гоцці створив «феєричне видовище, в якому гумор змішувався з трагічним, філософські трактати з клоунадами, публіцистичні тиради з фантастичними перетвореннями <…> це було своєрідне ревю, романтичний огляд на філософську тему… У Гоцці стилізована *commedia dell'arte* ще більше стилізувалася» Саме ці якості й привертали увагу до ф'яби з боку романтиків (Л. Тік, Е.-Т.-А. Гофман). ► КОМЕДІЯ МАСОК ІТАЛІЙСЬКА

ХАЛТУРА (пол. *chałtura;* вірогідно від лат. *chartularium* — поминальний список, що його священик читає, молячись за упокій; за іншою версією — від давньогрецького *χαλκός* — *chalkos* — мідь, мідна річ, мідна монета; у російській мові термін інколи вживався у значенні *служба поза церквою, дармове пригощання на похованні;* за іншою версією, слово виводиться з церковного терміна *хартуларай* або *хартуларь* — книгохранитель у монастирі або у церкві, а сама монастирська бібліотека називалася *хартуларієм*; згодом слово видозмінилося і в церковному побуті з'явилося дієслово *халтурити* — здійснювати службу, а надто відспівувати покійника, на дому, здійснювати якомога швидше і недбало, щоб устигнути отримати більше грошей; далі слово перейшло у кримінальну і театральну практику (у значенні *легка робота*); поширилося у повсякденній мові для характеристики несумлінної, недоброякісної роботи, заробітку за межами основної роботи; сьогодні вживається на позначення *недоброякісної роботт з метою отримання додаткового заробітку* і здебільшого поширюється лише на сфери діяльності поза основним місцем роботи актора або режисера — тобто поза театром: це демонструє звичне протиставлення *високого мистецтва*, що вимагає жертв (театру), і будь-якого іншого місця, за роботу в якому платять гроші.

В англійському театрі у цьому значенні вживається термін *pot-boiler*.

У XIX ст. статути більшості європейських придворних театрів забороняли акторам брати участь у виставах інших театрів. Так, у § 54 Статуту німецького придворного театру (1845) було сказано: «Жодній особі, що входить до складу трупи акторів, співаків, співачок або балету, не дозволяється, навіть під час відпустки, брати участь у публічних видовищах у Берліні. За порушення цього правила актор позбавляється половини жалування». ► ШТАМП

ХАРАКТЕР ДИНАМІЧНИЙ (англ. *dynamic character*) — у драматургії — характер персонажа, який змінюється упродовж п'єси. Цей спосіб побудови характеру притаманний переважно драматургії і театрові XIX–XX ст., здебільшого *театрові психологічному*. ► ХАРАКТЕР СТАТИЧНИЙ

ХАРАКТЕР СТАТИЧНИЙ (англ. *static character*) — у драматургії — характер персонажа, що не змінюється впродовж усієї п'єси і тяжіє до застиглої маски. Цей

тип характеристики притаманний театрові до XIX ст., жанрам площадного театру та ін. ► ХАРАКТЕР ДИМАНІЧНИЙ

ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ (пол. *charakteryzacja*) — в українському і польському театрі XIX — початку XX ст. — термін, який вживався у двох значеннях: у вузькому значенні — грим, у широкому — сукупність елементів, за допомогою яких актор змінює зовнішній вигляд і уподібнюється до персонажа (міміка, рух, мова, грим тощо). Процес знімання гриму називається *розхарактеризованням*. ► ГРИМ, ХАРАКТЕРНІСТЬ ПЕРСОНАЖА

ХАРАКТЕРНІСТЬ ПЕРСОНАЖА (рос. *характерность персонажа*) — у системі Станіславського — сукупність зовнішніх звичок і способів реагування на події п'єси, властива даному персонажеві унаслідок особливостей його темпераменту, психофізіологічних, вікових, національних, професіональних, соціальних та інших ознак. Зазвичай зводиться до домінування однієї яскравої риси в межах стандартного амплуа (приміром, поважний бургомістр, старий полковник, сільський староста, як *характерні* варіанти амплуа *благородного батька*).

К. С. Станіславський вважав, що *нехарактерних ролей не існує* і пояснював: «характерність — та сама маска, за якою приховується актор-людина; у такому замаскованому вигляді вона може оголити себе до найінтимніших і найпікантніших душевних подробиць». У практиці театру розрізняють характерність зовнішню і внутрішню, а також вікову, національну, історико-побутову, соціальну, професіональну й індивідуальну.

В. Г. Сахновський пов'язував поняття характерності із особливостями ставлення персонажа до подій: «Чи спокійно оцінює виконавець події п'єси, чи ставиться до них нервово, чи притаманна виконавцеві постійна твердість і рішучість, чи він нерішучий, чи домінують у його характері м'якість, холодність, легковажна веселість, схильність до оптимістичного пояснення найскладніших ситуацій; якщо ми кажемо якійсь виконавиці, що основною рисою її характеру в даному образі є мужність — це й буде внутрішньою характерністю сценічного образу».

В. І. Немирович-Данченко так пояснював характерність Маші у п'єсі «Три сестри» А. П. Чехова: «Маша внутрішньо дочка свого батька, вона внутрішньо *військова* <…> це її характерність».

ХОР (від грец. *choros*; лат. *chorus* — група танцюристів і співаків, хор, натовп, зібрання, зграя, релігійне свято; фр. *choeur*; англ. *chorus*, нім. *Chor*) — у давньогрецькому театрі — група танцюристів, співаків і читців, яка коментувала дію. У загальному сенсі хор представляє збірні, нерідко абстрактні сили, що втілюють вищі моральні або політичні інтереси. Трагічний хор налічував спочатку дванадцять, а потім п'ятнадцять виконавців. У комедії хор завжди складався з двадцяти чотирьох виконавців. Учасники хору називались хоревтами, керівник хору — корифеєм. Учасники трагічного хору, як і хореги, вважалися служителями культу, а тому на час підготовки вистави їх звільняли від військової служби.

Поставши з дифірамбів, трагедія впродовж тривалого часу спиралася на хор як необхідний елемент видовища (в Есхіла хор інколи був головною дійовою особою). Але вже в Софокла хор перестав підпорядковуватися дії, хоча й зберігав з нею зв'язок. У Еврипіда хор остаточно втратив цей зв'язок і його пісні перетворилися на музичний дивертисмент між окремими актами (Аристотель прямо вказує на *вставний* характер пісень у творах молодшого сучасника Еврипіда — Агафона). Наприкінці IV ст. до н. е. деякі драматурги взагалі почали писати трагедії без участі хору.

Процес поступової відмови театру від хору Борис Варнеке пов'язував із зміцненням індивідуалізму. Поряд із цим слід відзначити жанрову зміну: перехід від монументального театру Есхіла до камерності Еврипіда.

ХЛОПЧИКИ ЗОРЯНІ (фін. *tiernan, tahtipojat*) — у Фінляндії — група ряджених хлопчиків, які беруть участь у різдвяному обряді *чарівної зірки*; інколи їх називали також *хлопчики Стефана* (*tapanipojat*) на честь Св. Стефана. Один з хлопчиків у різдвяній процесії ніс вифлеємську зірку, інші — зображували Ірода (*Herodex*), солдата (*knechti*), арапського короля (*murjaaneen-kuninga*s). У процесії брали участь також ряджені в масках різдвяних козлів, різдвяний журавель, вершник на коні та ін. Ці групи розігрували драматичні вистави. ► ДРАМА РІЗДВЯНА, ІГРИ РІЗДВЯНІ

ХОРАГІУМ (грец. *choragium*) — у давньогрецькому театрі — збірна назва механічних пристосувань і предметів, потрібних для вистави (декорації, машини, реквізит, бутафорія, а також сам театральний майданчик і *пишна інсценізація*). Коли необхідно було показати глядачеві, що він перебуває усередині будинку, з дверей скени викочували платформу на дерев'яних колесах — *енкіклему* або *еккіклему* (*enkyklema*) разом з акторами й ляльками, що розміщувалися на ній у вигляді живої картини. Коли ж необхідно було підняти дійових осіб (приміром, богів) у повітря, застосовували т. зв. *mechane* або *machine* — на кшталт підйомного крану (за допомогою *mechane* або *machine* Еврипід створив прийом Deus ex machina; такі самі машини використовувалися й у Римі, у таємничих вакханаліях, щоб скидати жертви в підземні печери; жертв називали — *узяті богами*). Інколи ця машина називалася *еóрема*. Першим почав застосовувати *фурки* (платформу на колесах і журавля за декораціями, щоб опускати богів на землю) Еврипід. Поява привидів з-під землі здійснювалася за допомогою *Харонових сходів*, які вели в підвальне приміщення — до царства мертвих. Використовувалася також *exosta* — театральна машина, що розвертала до глядачів внутрішню частину будинку, тобто це був майданчик, який обертався. Виготовляли ці пристосування спеціальні майстри — *skenopoios* — ті, що виготовляли різні атрибути й механізми для театру. Якщо під час дії треба було змінити обстановки, *додаткову сцену* (*scena ductilis*) прибирали або встановлювали іншу. Невідомо, чи була у класичному грецькому театрі завіса, вона з'являється у пізніші часи під назвами *айлая* і *парапетасма*. Ці та інші елементи театральної будівлі відомі, зокрема, з «Оно-

мастикона» лексикографа II ст. н. е. Юлія Полукса, який у своїй енциклопедичній праці (всі десять розділів якої починаються з хвали на честь імператора Коммода, а серед інших лексичних перлин наводиться також 52 два вирази хвалебні вирази на честь імператора і 33 — лайливих на адресу збирачів податків) подає докладний опис давньогрецького театру:

«Частини театру: *pylis* (дверцята), *psalis* (критий прохід), *katatome* (круговий прохід), *kerkides* (клини), *сцена, орхестра, logeion* (поміст), *проскеній, параскеній, гіпоскенії* [бік фундаменту, звернений до сцени й усе, що знаходиться під параскенієм]. І сцена належить акторам, а орхестра — хорові.

На орхестрі знаходиться *тимеле* (*thymele*) — рід помосту (*bema*), або вівтар. А за сценою, перед дверима — *агіей* [гостроверхий стовп на честь Аполлона] і стіл для жертовних тістечок, який називається *theoris* (святковий корабель) або *thyoris* (жертовний стіл).

Eleos — стіл, на який, до Теспіса, ставав актор, розмовляючи з хоревтами.

Гіпоскеній ([у частині], зверненій до театру [до орхестри]), який знаходився під *логейоном*, прикрашався колонами і статуями.

Із трьох дверей уздовж сцени — [вхід у] палац, або головний будинок, або печеру, або взагалі [місцеперебування] *протагоніста* [першого актора] п'єси; праворуч — місце для *девтерагоніста* [другого актора], а ліва частина відводиться для другорядної дійової особи й означає або опустіле святилище, або місцевість, де ніхто не живе.

У трагедії двері праворуч означають приміщення, де розташовуються гості (*xenon*), а ліворуч — темницю.

У комедії поряд з будинком міститься намет (*klision*) <…>

І [там] стайня для робочої худоби; і великі двері намету, що називаються *klisiades*, очевидно, призначаються для в'їзду візків і навантажених возів (*skeophora*) <…> Біля двох дверей у середині сцени є ще дві інші, по одній з кожного боку, до яких прикріплені *періакти* (тригранні призми).

Із дверей праворуч з'являються прибулі з-за міста, а з тих, які ліворуч — прибулі з міста, здебільшого з гавані; через ці самі двері входять і морські божества і всі занадто важкі для перенесення на машині.

Коли періакти повертаються, поворот правої *періакти* [означає] зміну місцевості (*topos*), а поворот обох — зміну країни (*chora*).

З пародів [проходів в орхестру] правий веде із села, з гавані або з міста. Ті, що прийшли з інших місць, входять з лівого боку. Ті, що виходять на сцену по орхестрі, піднімаються сходами. Щаблі ж сходів називаються грядками (*klimakteres*).

Також до театру належать: *енкіклема, машина, ексостра, башточка (skope), стіна, вежа, сторожка (phryktorion), дистегія, пристосування для блискавок (keraunoskopeion), пристосування для грому (bronteion), поміст для богів (theologeion),*

журавель, літальні канати (aiorai), декорації (katablemata), півколо (hemikyklion), строфій, напівстрофій, Харонові сходи і піднімальні машини (anapiesmata).

Енкіклема — високий поміст (*bathron*) на дерев'яних підпорках (*epxylon*), на якому стоїть крісло (*thronos*). За допомогою її показується те, що сховано [від глядачів], відбувається за сценою, усередині житла.

Дія *енкіклеми* позначається дієсловом *enkyklein* (обертати). А пристосування, яким енкіклема висувається, називається *ейскіклема*. І цей пристрій, слід припускати, біля кожних дверей і кожного будинку.

Машина ж показує богів і героїв, які ширяють у повітрі, неначе Беллерофонт, Персей, і знаходиться ліворуч від парода нагорі, над сценою. У трагедії — це машина, а в комедії — *крада* [рід гака]. Очевидно, крада так називається за подібністю до смоківниці, адже аттицькою мовою смоківниця — *крада* (*krade*).

Ексостру ототожнюють із *енкіклемою*. *Башточку* (*skope*) зроблено для вартових або для інших спостерігачів; стіна і вежа призначені неначе для того, щоб дивитися згори. Призначення сторожки (*phryktorion*) зрозуміле з її назви.

Дигестія ж — іноді надбудова на царському палаці, наче та, звідки Антигона в "Фінікіянках" [Еврипіда] дивиться на військо, а іноді — черепичний дах, звідки кидаються черепицями. У комедії з дигестії підглядають звідники, дивляться вниз старі або дружини.

Із пристосувань для блискавки й грому одне — високе, *періакта*, а пристосування для грому — наповнені каменями міхи, які катають за сценою по міді.

З помосту для богів, що над сценою, з'являються у височині боги, як Зевс та його оточення у "Зважуванні душ" [Есхіла].

Журавель — це механізм, який опускається згори для підняття трупів, яким користується Аврора, піднімаючи труп Мемнона.

Літальними канатами називаються мотузки, що звисають зверху і підтримують героїв, коли ті летять у повітрі, або богів.

Декораціями були картини на тканині або на дошках, відповідно до змісту п'єси; вони навішувалися на періакти, зображуючи море, річку і т. ін.

Півколо <…> застосовується <…> для показу віддалених від міста місцевостей або осіб, які пливли морем, неначе строфій, на якому з'являються обожествлені герої або особи, що загинули в морі або на війні.

Хароновими сходами, що знаходяться біля входів на місця для глядачів, виходили привиди.

А піднімальні машини знаходяться на сцені для появи річкових божеств та інших подібних до них істот; вони містяться біля сходинок, якими сходять Еринії».

Відомо, що вже Аристотель ставився критично до машин, вважаючи, що «машиною слід користуватися для відтворення того, що відбувається поза дією, або того, що сталося раніше і чого людина знати не може, або того, що станеться пізніше і потребує провіщення або втручання богів».

ХОРЕГІЯ (грец. *choregia*) — у давньогрецькому театрі — форма натуральної повинності (*leitourgia* — літургії), що покладалася на заможних громадян і була спрямована на забезпечення проведення театральних змагань.

Головними видами літургій були: *триєрархія* (спорядження військового корабля), *гімнасіархія* (влаштування гімнастичних змагань), *гестіасіс* (влаштування для членів дему святкового бенкету); *аррефорія* (сплачують батьки молодих дівчат, які тчуть пеплос для Великих Панафінеїв і несуть його в урочистій процесії під час свята); *архітеорія* (витрати на священне посольство, що відправляється на великі панеллінські свята); *хорегія* (*choregia*, від *choragus* — хорег — *choreg* — той, що влаштовує бенкет) — підготовка хору для державних свят і драматичних змагань.

Діяльність, спрямовану на організацію хору для театральних змагань, давньогрецька мова закріпила у відповідних термінах: *choregeion* (хорегей — місце для проведення репетицій), *choregos* (хорег, керівник хору), *choregia* (хорегія), *choregio* (керувати хором), *chorevtos* (учасник хороводу на честь божества), *choreia* (хороводний танець), *choros* (хор, хоровод).

Існувало кілька родів змагань хорів і видів хорегії. Серед змагань хорів відомо агони десяти хорів чоловіків і десяти хорів хлопчиків на Великих Діонісіях, Панафінеях, Таргеліях (на останньому святі змагалося по п'ять хорів чоловіків і хлопчиків і обиралося по одному хорегові від двох філ), а також дифірамбічні змагання на Гефестіях, Прометіях, Антестеріях, Осхофоріях. Інший вид змагань хорів — драматичний — змагання хорів, які брали участь у драматичних виставах. Відома також хорегія пирихічна, що призначалася для організації змагань пирихистів — виконавців військового пісні-танцю — пирихи. Усе це були хорегії різної якості. Якщо ліричні хореги обиралися за філами, то драматичні хореги філ не стосувалися.

Драматичний хор не обмежувався участю представників однієї філи, адже драматична хорегія вважалася державною службою.

У зв'язку з особливим характером драматичної хорегії до виконання цієї літургії допускалися метеки (на Ленеях), що заборонялося під час виконання літургій для філ.

Як пише Аристотель в «Афінській політії», серед найперших справ, які здійснював архонт, обійнявши посаду в гекатомбеоні (липні-серпні), був прийом хорегів — вони обиралися філами з найзаможніших громадян на Діонісії (для хорів дорослих і хлопчиків для комедій) і на Фаргелії (для дорослих і хлопчиків). Архонт відбирав з претендентів трьох хорегів і призначав їх для виконання трагедій. Після цього він улаштовував обмін майна між хорегами і, в разі необхідності, давав хід умотивованим заявам про відмову (якщо особа раніше виконувала вже цю літургію або не підлягала цій літургії, тому що виконувала іншу і ще не минув час звільнення її від повинностей, або якщо особа ще не досягла належного віку: наприклад, особа, що виконувала обов'язки хорега при хорі хлопчиків, повинна була мати не менш якж сорок років). Розподіляючи таким чином хорегії, архонт

вимагав також і свідоцтва про благонадійність драматургів (адже драматургам і акторам, на відміну від учасників хору, держава сплачувала гонорари).

На власний розсуд архонт міг відхилити або задовольнити прохання драматурга. Перевагу, звісно, віддавали відомим драматургам, що змушувало новачків інколи подавати свої перші спроби під ім'ям когось із відоміших драматургів. Так чинив, наприклад, Аристофан.

Архонт передавав набраний хор у розпорядження драматурга — офіційно це називалося *дати хор поетові* (*хорон дидона*), який заявляв про свій намір підготувати виставу до майбутнього свята. Після чого в Народних зборах під керівництвом архонта за жеребкуванням відбувалося призначення хорегів: для дифірамбів — двадцятьох хорегів, для показу трагедій — трьох, а згодом і для показу комедій — п'ятьох хорегів (у пізніші часи хорегів обирали не архонти, а філи).

Вважається, що хорегія була надзвичайно почесним громадським обов'язком, однак приємність ця була обтяжливою, принаймні з фінансової точки зору, адже клала на хорега велике податкове навантаження. Одним з пояснень такої форми податкових навантажень є бажання тиранів виснажити заможних, тобто конкурентоспроможних громадян — у сенсі боротьби за владу — за допомогою літургій.

До обов'язків хорега входила організація хору, постачання йому святкового одягу й надання вчителя — *дидаскала* (*didaskalos* — автор і *постановник* трагедій), флейтиста, місця для репетицій, а також утримання хору впродовж усього періоду підготовки вистави.

У разі перемоги хорег увічнював ім'я філи і свою участь у цій перемозі в написі, що залишався на базисі триніжка.

Хореги пізньокласичного часу не обмежувалися простими присвятами на базисі триніжків, але споруджували грандіозні монументи у формі невеликих храмиків, де й установлювали триніжки. Написи, залишені на цих монументах, відбивали зрослі амбіції хорегів: переможцями в них названі вже не філи (як було у V ст.), а самі хореги.

Урешті в Афінах з'явилася вулиця, що називалася *вулицею Триніжків* — на ній виставлялися призи за перемоги в Діонісійських змаганнях. Навколо цих святинь вешталися, однак, звичайнісінькі свині — не тому, що їм належала сакральна роль у жертвопринесеннях, а через те, що, незважаючи на величну архітектуру, місто втопало в лайні.

Для полегшення тягаря хорегії наприкінці IV ст. впроваджується *синхорегія* (*synchoregia*), учасники якої називалися синхорегами (*synchoregos*, *sunchoregus*). У синхорегії обов'язки одного хорега розподілялися між двома або трьома особами.

Витрати на трагічний хор становили до п'яти тисяч драхм, на комічний — півтори тисячі. За всі ці витрати, інколи доводячи себе до банкрутства, у разі перемоги хорег міг дістати нагороду у вигляді бронзового жертовника, на якому писалося його ім'я. Щоправда, за афінськими законами, особі, що не вважала себе

здатною до таких витрат, надавалося право просити зняти з неї таке податкове навантаження. Проте на цей крок, мабуть, мало хто наважувався, адже хорегія приносила популярність, що й підвищувало шанси бути обраним під час чергових виборів. Недарма хорегами були свого часу Фемістокл і Перикл.

За часів Аристофана хорегія, втім, як і всі інші види *почесних податків*, очевидно, остаточно втратила свою привабливість для афінян, про що в його комедії «Жаби» точиться така розмова: «Еврипід: Що ж такого зробив я? Есхіл: Перш за все ти в лахміття царів одягнув, щоб і з вигляду вбогі й нещасні тільки жаль викликали вони у людей. А тепер через це в триєрархи ніхто з багатих іти не бажає! У лахміття закутавшись, плачуть вони і нестатки свої проклинають. Діоніс: А під сподом, клянуся Деметрою, в них із найтоншої шерсті сорочка! Есхіл: Підбив ти усіх, що в примор'ї, не слухать начальства і в усьому перечить йому».

Хорегію разом з іншими літургіями скасовано 309 р. до н. е., за правління Деметрія Фалерського (316–301 рр.); натомість впроваджено *агонотесію* (*agonothesia*), а для завідування видовищами почали обирати окремого *агонотета* (*agonothetos*) або *агонарха* (*agonarhos*) — суддю й розпорядника змагань.

Хоча офіційно народ усе ще нібито вважався *хорегом*, проте агонотет одержував від держави гроші на витрати, пов'язані з підготовкою вистави і по завершенні своїх повноважень мав складати фінансовий звіт. Посада агонотета проіснувала до III ст. до н. е., доки в Греції, що стала римською провінцією, штучно не були відновлені посади архонтів і хорегів, які виконували адміністративні функції, тоді як функції творчі виконували драматурги, хородидаскали або іподидаскали (останні часто виконували ролі протагоністів — перших акторів, які й отримували з державної скарбниці гонорар).

Незважаючи на те, що хорегові нібито відводилася виключно роль *спонсора*, відомі факти дають підстави припустити, що відповідальність за перемогу або провал вистави громадська свідомість покладала саме на нього. Так, у схоліях до Еврипіда зберігся уривок з п'єси Страттида, де обговорюється гра якогось Гегелоха: «Найкращу драму Еврипіда — "Орест" — хорег провалив, найнявши Гегелоха декламувати пролог». ► АГОН

ХРОНІКА ІСТОРИЧНА (фр. *chronique*; англ. *chronicle play*; нім. *Chronik*; ісп. *cronica*) — театральний жанр, який, посідаючи місце між драмою й епосом, містить виклад історичних подій у хронологічній послідовності (В. Шекспір). Жанр постав у Англії XVI ст. у процесі видозмін містерії (аналог французької *mystére profane* — *світської містерії*).

На відміну від релігійної містерії, вектором якої було Царство Боже, вектор *історичної хроніки* — абсолютистська Держава. Так, перша англійська історична хроніка єпископа Джона Бейля «Король Джон» (Kyng Johan, бл. 1548 р.) ще не пориває з каноном мораліте — у ній, поряд з історичними персонажами, діють Дворянство, Духівництво, Цивільний Порядок, Громади, Істина, Узурпація (папська

влада) та ін. Подальший розвиток жанру — в історичній (Гете, Шіллер) та епічній драмі (Брехт). Характерна ознака жанру — не так сюжетний, як тематичний зв'язок між актами. ► ДРАМА ІСТОРИЧНА, ТЕАТР ЕПІЧНИЙ, ТРАГЕДІЯ ІСТОРИЧНА

ЦИКЛОРАМА (лат. *cyclorama*; від грец. *kyklos* — коло; нім. *Rundhorizont*) — банеподібний горизонт на ар'єрсцені; інколи циклорама називається *діорамою, панорамою або горизонтом*. ► ПАНОРАМА

ЦИРК (від лат. *Circus* — коло; нім. *Zirkus*, фр. *cirque*, англ. *circus*) — у Давньому Римі — еліпсоподібна будівля з круглою ареною в центрі і розташованими навколо неї трибунами для глядачів; будівля, призначена для циркових, театральних, спортивних видовищ, боїв гладіаторів, кінних ристалищ тощо; тут здійснювалися також державні жертвопринесення, перегони, священнодійства, процесії, тріумфи, військові паради, покази екзотичних звірів та ін. Найперший римський цирк зведено у VI ст. до н. е., його збудував Тарквіній. На арені цирку демонструвалися перегони колісниць, а в перервах між заїздами — виступи жонглерів, коміків, мімів та ін.

329 р. до н. е. в Римі зведено Великий цирк (*Circus Maximus*), який, по суті, був гіподромом і, за свідченням Плінія Старшого, уміщав понад двісті п'ятдесят тисяч глядачів. На арені цирку влаштовувалися циркові і театральні ігри, присвячені Цереаліям (*Ludi Cereales, Cerealia*; процесія йшла до цирку, де на честь богині влаштовувалися кінні перегони), Флораліям (*Ludi Florae, Ludi Florales, Floralia*; під час свята влаштовувалися циркові вистави), Таврійським іграм (*Ludi Taurii*; відзначалися у спеціально зведеному 221 р. до н. е. Фламінієвому цирку), Аполлоновим іграм (*Ludi Apollinaris*) та ін. Як зазначав Олексій Лосєв, пишучи про особливості римської естетики, «існує сфера, в якій римське відчуття життя й краси виявилося найяскравіше. Цією сферою, звісно, може бути лише та, що за своїм змістом так чи інакше пов'язана із соціальним життям <…> Першою й найяскравішою мистецькою формою — наскрізь римською — є цирк. До нього примикає амфітеатр. Сюди ж можна віднести театр і стадій».

Родзинкою свят була урочиста процесія — циркова помпа (*Pompa, Pompa Circensis*), у якій попереду йшли пішки або їхали на конях римські юнаки, за ними — учасники перегонів — візничі, вершники, танцівники, потім несли курильниці, священний посуд, зображення богів на ношах (*fercula*), а в часи імперії — зображення обожнених імператорів та їхніх дружин. За ними йшла група силенів, одягнених у хітони й прикрашених квітами, група молодих сатирів у козячих шкурах; далі — жерці з жертвами, статуями богів та імператорів із золота й слонової кістки. Супроводжував їх консул у тріумфальному вбранні. У пізніші часи в процесії брав участь і сам імператор із двором, сенатори, вершники і представники громадськості.

Зробивши почесне коло навколо арени, жерці здійснювали жертвопринесення, статуї ставили на подушки, а імператор, якщо він очолював процесію, прямував до ложі (*pulvinar*), після чого розпочиналися перегони.

Циркові *помпи* здійснювалися в Римі під час циркових ігор (*Ludus Circensis*). Відкриття циркових ігор розпочиналося ще до світанку, а місця розподілялися за верствами: перші ряди над подіумом (*podium)* — найвищим сановникам, понтифікам, весталкам, сенаторам і вершникам (жінки сиділи лише поруч зі своїми чоловіками).

Для влаштування ігор заможні сенатори і вершники створювали особливі товариства або клуби (*factiones*), кожний з яких мав свого голову (*dominus factionis*). Під час Республіки згадуються товариства світлих (*factio vitrea, albata*) і червоних (*factio russata*), названі так за кольором тунік їхніх членів; пізніше постають клуби зелених (*factio prasina*) і блакитних (*factio veneta*), золоті й пурпурові (*factio aurati purpureique panni*), змагання яких неодноразово призводило до суперечок і бійок.

Турбота ж про коней, що брали участь у змаганнях, інколи набувала нечуваних форм. Так, імператор Калігула напередодні перегонів наказав усім мешканцям зберігати тишу, щоб не заважати сну його улюбленого коня Інцитатіса. А кобила Volucer (Крилата) була удостоєна золотої статуї і надгробного пам'ятника у Ватикані.

Значно меншою пошаною користувалися самі *наїзники* (*agitatores, celetizontes*) і *візниці* (*aurigae*) — лише за часів Калігули їх почали нагороджувати пальмовою гілкою і грошима (*palma et brabeum*), коштовним вбранням і надгробними пам'ятниками з переліком отриманих ними перемог.

Один з обов'язкових елементів циркових ігор — *тензи* (візки, на яких перевозилися зображення богів, присутність яких на іграх була обов'язковою).

За часів Цицерона на циркову арену виводили рабів, які здійснили злочин, і забивали їх до смерті — усе заради задоволення морального почуття й отримання естетичної насолоди.

У Європі театр-цирк дістав поширення в XVIII–XIX ст. (у Парижі в 1790-х рр. існував «Театр-цирк Пале-Рояля» (він називався також «Театром дозвілля Талії» або «Театром французьких буфонів»). Відомий театр-цирк у Петербурзі (про нього згадує Т. Шевченко в Щоденнику). У Києві — *театр-цирк* П. С. Крутікова, *театр-цирк* Огюста Бергоньє (приміщення нинішнього театру ім. Лесі Українки).

Інколи у приміщенні цирку здійснювали показ вистав корифеї українського театру. Так, М. Кропивницький згадує «театр дерев'яний, перероблений з цирку». І. Карпенко-Карий писав: «Мы пробовали устраивать в огромных цирках сцену и давать спектакли по таким ценам, какие означены выше, и театр ломился от простого и среднего зрителя; медяки выносили из кассы мешками»; він уважав також, що «театры в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно, цирком, с галерееою на 600 человек — по 15 к.; потом места за ложами должны быть шесть рядов на 600 человек — от 20 к. до 50 к. место; а затем ложи и партер — также недорогие: ложа — 3-4 руб.» Щоправда, не для всіх такі вистави були прийнятні, про що також згадував Карпенко-Карий: «Однажды в Ростове после двенадцати таких дешевых народных представлений в цирке администрация, — под влиянием нашего конкурента, антрепренера летнего театра,

который дешевые наши спектакли считал позором для искусства, — воспретила нам давать представления в цирке на том основании, что в цирке дозволено давать только конные ристалища, но не драматические представления». ► ІГРИ ЦИРКОВІ ТЕАТР-АРЕНА

ЦИРК-ШАПІТО (фр. *cirque-chapiteau*) — за доби середньовіччя — розбірна конструкція у вигляді шатра, призначена для показу циркових, театральних та інших видовищ. У ХХ ст. у форматі шапіто працює канадійський «Cirque du Soleil» (Цирк Сонця). ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ЦИРКОНСТАНС (фр. *pièce a circonstance*, *pièce de circonstance* — п'єса обставин, п'єса принагідна) — у Франції доби революції 1789 р. — п'єси, приурочені до певної нагоди. Ці твори спиралися на матеріал *великої* драматургії, пародіювали її або створювали ремінісценції, однак сенс цирконстансу полягав у злободенній імпровізації на політичні теми. Основні різновиди цирконстансу: агітп'єси, наближені до революційних газет; п'єси на теми санкюлотської моралі; документальні п'єси; революційні цикли тощо. Інколи цирконстанси запозичали свої теми і прийоми у комічної опери й водевілю. ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ЦИРКУЛЯТОРИ (лат. *circulatores*) — за доби раннього середньовіччя — мандрівні театральні трупи. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ЦИТУВАННЯ (англ. *quotation, citation*, нім. *Zitat*, фр. *citation*) — у теорії епічного театру Бертольта Брехта — прийом акторського виконання, суть якого Брехт пояснював так: «Замість того, щоб намагатися створити уявлення, ніби він імпровізує, нехай актор краще покаже правду: а саме, що він цитує». ► ОЧУЖЕННЯ

ЧІЗЕТТІ (італ. *chiusetti*) — у діалозі італійської комедії масок — серія експресивних жестів або вигадливих реплік, якими актор завершує сцену; пристосування, що неминуче *зривають оплески*. ► КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ, КОМЕДІЯ МАСОК, ЛАЦЦІ

ШАНТРАПА — в українському театрі початку ХХ ст. — поширений вираз на позначення акторів-ремісників (вперше зафіксовано у п'єсі «Нашествіє варварів» М. Кропивницького). Цей самий *термін* застосовує Симон Петлюра: «Ну, а відомо, як думає українське громадянство про українського артиста: *шантрапа*, варвар сцени, губитель її, абсолютно мертвий матеріал з національного боку». В інтерв'ю 1909 р. М. Кропивницький характеризує так само трупи Кононенка і Прохоровича (*шантрапа суща*); згодом термін дістане поширення (М. Вороний, однойменна п'єса П. К. Саксаганського та ін.).

ШАРІВАРІ (фр. *charivari* — котячий концерт) — у Франції за доби середньовіччя — гра ряджених, які *виганяють стару бабу* — втілення старого року. Вперше слово зафіксовано 1318 р. Наповнюючи вулиці безладними забавами, ватаги ряджених в *косматих сатирських харях* спинялися перед кожним будинком і вимагали викупу. Вони мавпували, танцювали і стрибали, колотили у цеберка, миски та інші дзвінкі предмети. Неймовірний галас із криком півнів і нявчанням котів здіймався задля нейтралізації нечистої сили: вважалося, що чим більше гуркоту

й галасу, тим більше користі. З плином часу ритуальний зміст шарівари забувся й обряд переродився на жорстоке висміювання людини, чий шлюб вважався ненормальним. Дикий концерт котів виконували під вікнами літнього удівця, що одружився на молодій дівчині, чи вдовиці, яка уклала шлюб з юнаком. Жорстоко глумилися із чоловіка, якого била лайлива жінка, знущалися з жінки легкої поведінки. Шарівари подібні до *дияблерій* — ігор дияволів з їх бешкетними пристрастями і непристойними жартами. У XIX ст. термін *шарівари* використовують у цирку — для визначення різновиду комічно-акробатичного попурі, масового номера, що складається із багатьох сольних і групових стрибків, які виконуються безперервно у наростаючому темпі, поступово утворюючи калейдоскоп трюків. У XX ст. в цирку шарівари — це кінцівка групового номера або програми, коротка динамічна дія виконавців, які розташовуються на манежі й одночасно виконують якісь динамічні трюки. ► БЛАЗЕНАДА, ДИЯБЛЕРІЯ, КАРНАВАЛ

ШАРЛАТАН (італ. *charlatan, ciarlatano*, нім. *Scharlatan*, фр. *charlatan*, пол. *ciarlatan, ciarletan* — базікало) — в італійському театрі XVI ст., а згодом і в інших країнах Європи — мандрівний ярмарковий актор, виконавець жонглерських та інших балаганних номерів. ► ТЕАТР МАНДРІВНИЙ

ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА (англ. *drama school*) — навчальний заклад, який готує фахівців театру (акторів, режисерів та ін.); у ширшому сенсі — система спільних правил, методів, навичок і прийомів роботи над роллю або виставою, а також фахової термінології, що характеризують творчість певної групи театральних діячів — вихованців навчального закладу або майстра. Саме у цьому широкому сенсі вживаються словосполучення *школа корифеїв, школа Курбаса* тощо.

Перші виконавські школи відомо в Римі у І ст. до н. е. За часів Імперії тут вивчали *героїчну музику*, декламацію й *жестикуляцію* під керівництвом *comoedus*.

Наступний відомий театральний навчальний заклад створено 740 р. в Китаї. Тут навчання починалася з раннього дитинства, а сама школа дала поштовх для розвитку *пекінської опери*. Із розвитком системи освіти такі ж школи з'являються в Європі (у 1660-х рр. перші приватні театральні школи створено в Англії, 1786 р. — Conservatoire d'Art Dramatique у Парижі).

Певною мірою відношення до театральної освіти мають і *шкільні театри*, адже саме тут формулюються, а згодом і канонізуються основні технічні прийоми виконання навчальних драм. У цьому сенсі можна пов'язувати початки театральної освіти в Україні зі шкільним театром, головним осередком якого були Києво-Могилянська академія та єзуїтські колегіуми.

1738 р. у Петербурзі засновано придворну танцювальну школу, на базі якої 1779 р. створено першу театральна школу в Росії (сам процес навчання Я. Штелін 1743 р. характеризував так: «обучал я <…> к *театральному поведению*»). 1783 р. в Росії створено Особливий комітет з управління театральними видовищами і школою; 1809 р. створено Статут школи, правила прийому, організацію

і програму навчання театральним професіям; 1922 р. створено Інститут сценічних мистецтв — з 1962 р. Ленінградський державний інститут театру, музики і кінематографії, а з 1993 р. — Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва.

В Україні розвиткові театральної освіти сприяли музичні школи, відомі ще з кінця XVIII ст., а з другої половини XIX ст. — спеціальні театральні школи.

1904 р. у Києві створено Музично-драматичну школу Миколи Лисенка (з 1913 р. носила ім'я М. Лисенка, а з 1918 р. перейменована на Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка). 1934 р. на базі школи створено Київську консерваторію і Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого). ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР ШКІЛЬНИЙ

ШЛЕЙФ РОЛІ — у системі Станіславського — сукупність запропонованих обставин минулого, що, неначе *шлейф*, тягнуться за персонажем, визначаючи його поведінку на сцені. ► БІОГРАФІЯ РОЛІ, ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ

ШОУ ІНДУСТРІАЛЬНЕ (англ. *industrial show*) — у США — видовище, в якому демонструється і рекламується певна продукція для бізнесменів; за характеристикою Стивена Ленглі, це «найбільш комерційні з усіх видів комерційних видовищ», які «практично не мають мистецьких цілей».

ШОУ КНИЖКОВЕ (англ. *book show*) — в англомовному театрі — музичне шоу на основі лібрето (музична комедія), на відміну від ревю, що будується як серія естрадних номерів без сюжету.

ШОУ НІМЕ (англ. *dumb show*) — в англійському театрі XVI–XVII ст. — драматичне видовище, в якому віддається перевага мімічній грі, а не діалогові (інтерлюдії та ін.). ► ІНТЕРЛЮДІЯ, ІНТЕРМЕДІЯ, ПАНТОМІМА

ШОУГЕ(Р)Л (англ. *showgirl* — видовищна дівчина) — термін, який відомий в англомовному театрі з 1836 р.; актриса, яка виконує *декоративну* роль у виставі. Ге(р)лз шоу (*girls show)*, на відміну від *шоуге(р)л* — це видовище *з* участю дівчат.

ШПІЛЬ (нім. *Spiel* — гра) — у середньовічній Німеччині — сукупна назва жанрів і форм релігійного театру; згодом — будь-яка п'єса, вистава, видовище. Термін використовується також у складних словах, у яких подається жанрове визначення п'єси: *гастшпіль, заубершпіль, зингшпіль, кайзершпіль, люстшпіль, марієншпіль, міменшпіль, містерієншпіль, люстшпіль, парадизшпіль, поссеншпіль, процесіоншпіль, ташеншпіль, телльшпіль, трауершпіль, турніршпіль* та ін.

ШПІЛЬМАН (нім. *Spielmann*, від *Spiel* — гра, *spielen* — грати і *Mann* — людина) — у німецькомовних країнах (а згодом і на Русі, від 1284 р.) — мандрівні актори, які були одночасно поетами, співаками, акробатами, музикантами й танцюристами; вони виступали під час свят, ярмарків, придворних урочистостей тощо із виконанням творів героїчного народного епосу, власних новел і шванків. З XIV ст. більша частина шпільманів перейшла в розряд професіональних місь-

ких музикантів, які були організовані в цехи і гільдії (*Zunft*), що об'єднувалися під керівництвом *короля* або *графа* музикантів. Цехи (братства) щорічно збиралися на з'їзди, щоб відстояти свої привілеї. ► АКТОР

ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — у практиці Мистецького об'єднання «Березіль» — форма навчання у процесі театрального виробництва. 1923 р., коли була створена ця форма, вона носила назву *режисерської лабораторії*, однак з 4 березня 1925 р. змінила назву на *режисерський штаб*. До складу Режштабу входили такі станції: 1. Фіксації і систематизації досвіду — узагальнення й розроблення науки про театр; 2. Клубна (підготовка режисера-інструктора для клубів та сільських будинків культури); 3. Репертуарна — розроблення нового революційного репертуару, а також перекладання п'єс; 4. Станція сільського театру — утворення революційного театру спеціально для села; 5. Станція мови й театральної термінології; 6. Станція НОПу; 7. Музейна станція. ► ТЕАТР-ЛАБОРАТОРІЯ, ШКОЛА ТЕАТРАЛЬНА

ШТАМП (від італ. *Stampa* — печатка) — у системі Станіславського — позбавлений внутрішнього змісту часто повторюваний зовнішній акторський прийом (інтонація, міміка, пластика тощо), який застосовується безвідносно до змісту, що його породив. «Прийоми ремісничої гри, — писав Станіславський, — ми називаємо нашою мовою штампами <…> Штамп — це примітивне, формальне, зовнішнє зображення чужих почуттів ролі, не пережитих і тому не пізнаних самим актором, який виконує роль; це просто мавпування». «Штамп, — говорив Товстоногов, — це не банальне пристосування, а використання цього пристосування поза процесом <…> Штамп — гра результату, його показ поза процесом».

Штамп буває не лише акторський, а й режисерський, штамп сценографа, драматурга та ін. Приміром, Б. Алперс видрукував 1929 р. фейлетон про радянські постановочні штампи, в якому писав: «Народився цілий асортимент ходових постановочних стандартів: перший — стиль a la Мейєрхольд, другий — a la Театр імені МГСПС. І нарешті, третій — "щось подібне до Камерного театру". Наївно вважати, що кожен режисер спеціалізується в якомусь одному *стилі*. Ні, для нього обов'язкове володіння усіма <…> 1. Дуже впертим і живучим виявився постановочний стиль *a la Мейєрхольд*, що народився з вистави "Озеро Люль" і "Д. Є." <…> Молоді режисери понад усе люблять вправлятися саме у цьому жанрі…» Далі критик окреслює ознаки жанру, серед яких провідною є смакування *загнивання капіталізму* (фокстрот, дівчата і т. ін.). 2. Стиль Театру МГСПС — це «режисерський рецепт для фабрикації в необмеженій кількості бадьорих, життєрадісних вистав. Будь-яка тема з радянського побуту, навіть наймоторошніша, песимістична за настроєм, може зазвучати зі сцени свіжо, яскраво, молодо й оптимістично». Для цього достатньо лише «створити *прошарок* — інтермедії, в яких юнаки й дівчата в кольорових майках весело грають у футбол, перекидаючи "величезний життєрадісний м'яч", роблять гімнастичні вправи, крокують під оптимістичну музику. А після сцени ґвалтування молодої героїні зводять живу піраміду, що сим-

волізує здорове товариське єднання чоловіка й жінки. У фіналі вистави виходять піонери <…> 3. Менш популярний стиль Камерного театру. Але й він експлуатується доволі широко — за допомогою східних шалей і відповідних пластичних рухів, стрибків замість ходи, наспівної декламації замість розмови. У фіналі героїня драми піднімає повстання в Індії, повільно виходить до рампи, з куліс вибігають оголені танцівниці. Симфонія рухів, на тлі якої лунає агітаційний монолог героїні. Повільно опускається завіса».

Своєрідними енциклопедіями штампів, власне, дошкульними пародіями на театральні штампи, можна вважати оперу-пародію «Вампука, Наречена африканська, в усіх відношеннях взірцева опера», постановку якої здійснено в театрі «Криве дзеркало» в Петербурзі 1909 р., і «Театрик “Зелений гусачок”» К. І. Галчинського. ► ТЕАТРАЛЬЩИНА

ШТАНКЕТ (англ. *barrel*, амер. *pipe*) — дерев'яний брусок або металева штанга, розміщена паралельно до рампи і призначена для піднімання й опускання за допомогою штанкетних підйомів підвішених елементів декорацій. Уперше використано у театрі XVII ст. Штанкет, — пояснював Марко Кропивницький, — це «планки, на которых набивается декорация; каждый шириною в 2 вершка, а толщиной в 3 четверти». ► ДЕКОРАЦІЇ, СЦЕНА

ШТУКА (від нім. *Stück*, пол. *sztuka*) — у польському театрі XVIII ст. — мистецтво, мистецький твір, п'єса, вистава, мистецтво театральне. Відомо такі словосполучення з цим терміном — *штука акторська, ателанська, бенефісова, драматична, інтригова, історична, класична, комічна, лірична і драматична, міфологічна, моральна, одноактова, поетична, рицарська, сценічна, театральна, трагічна, характеристична* та ін. З XIX ст. фіксується також термін *штучка (sztuczka)* або *мала штучка (mala sztuczka)* — маленька п'єса, одноактівка. В українському театрі термін відомо з кінця XIX ст. (*штука артистична, драматична, театральна, штука для штуки, штука сценічна, штука чиста* та ін.).► ВИСТАВА, МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, СПЕКТАКЛЬ, ТЕАТР

Я У ЗАПРОПОНОВАНИХ ОБСТАВИНАХ (рос. *я в предлагаемых обстоятельствах*) — у системі Станіславського — основний принцип роботи актора над роллю. ► ВІРА У ЗАПРОПОНОВАНІ ОБСТАВИНИ, ОБСТАВИНИ ЗАПРОПОНОВАНІ, ЯКБИ

ЯВА (лат. *scena*, нім. *Auftritt*, рос. *явление*) — завершена частина акту (дії), в якій кількість дійових осіб не змінюється і визначається їх входом і виходом. Уперше поділ на яви зафіксовано в рукописах давньоримських комедій (Плавт, Теренцій), звідки переходить в учену комедію, в іспанську драматургію (Лопе де Вега, Кальдерон). В українському театрі вживалися також синоніми — *исхождение* (в уривках Різдвяної містерії XVIII ст.), *сцена, явленіе* («Мудрость Предвічная», 1703), *схід* («Як козам роги виправляють» Ю. Федьковича), *виступ* («Муж старий, жонка молода», домовая забавка в єдном действіи, з громадських повісток уложена» о. Степана Петрушевича), *вихід* та ін. ► АРХІТЕКТОНІКА П'ЄСИ І ВИСТАВИ

ЯГУРА — у японському театрі Кабукі — башта на старій будівлі театру, на якій у дні показу вистав били в барабан, щоб привернути увагу публіки. ► ТЕАТР КАБУКІ

ЯКБИ (рос. *если бы*) — у системі Станіславського — прийом роботи актора, спрямований на знаходження *справжньої, продуктивної і доцільної дії*, а услід за тим і *переживання* в навчальному етюді, сцені, ролі тощо. «*Якби*, — казав Станіславський, — є для артистів важелем, який переносить нас із дійсності у світ, у якому тільки й може відбуватися творчість». Актор створює у своїй уяві запропоновані обставини і ставить перед собою питання: що саме я став би сьогодні, тут, зараз робити, як саме я діяв би, якби ці обставини були не вигадкою, а справжньою реальністю. Життєвий досвід, логіка, натренована уява, емоційна пам'ять, увага і воля підказують йому відповідь. Залишаючись водночас самим собою, актор починає діяти і переживати роль відповідно до логіки образу. Так за допомогою *якби* досягається *перевтілення* в *театрі переживання*. Одночасно *якби* охороняє актора від штампа й награності. ► ВІРА У ЗАПРОПОНОВАНІ ОБСТАВИНИ

ЯМА ОРКЕСТРОВА (англ. *orchestra pit*) — заглиблення між залою для глядачів і сценою, де розташовано оркестр. Вперше оркестрова яма для відносно невеликого за розміром оркестру з'являється у театрі XVII ст. і, у зв'язку з подальшим розширенням складу оркестру, поступово збільшується.

ЯРМАРОК АКТОРІВ (нім. *Schauspieler-Messe*, фр. *foire des acteurs*) — у Парижі XVIII–XIX ст. — щорічні весняні й осінні ярмарки, на які збиралися директори й актори, які мали намір підписати контракти. Вони збиралися у призначених для цього трактирах, ресторанчиках, бюро, де вели перемовини стосовно працевлаштування. У пізніший час ця практика поширилася у формі *акторської біржі*.

ЯРУС (фр. *la galerie*, нім. *Der Rang*) — у *ранговому театрі* — балкон із розташованими на ньому місцями, що йде уздовж задньої (іноді й бічних) стін зали для глядачів. У багатоярусному (ранговому) театрі такі балкони розташовані у декілька рядів один над іншим — перший ярус, другий, третій та ін. Ярус з'явився у театрі XVI ст. і став невід'ємною ознакою ярусного (рангового) театру. На етнічній території України ярус відомий з 1780-х рр. (Г. Квітка-Основ'яненко, «Історія театру в Харкові», 1841). ► БАЛКОН, ТЕАТР ЯРУСНИЙ

ЯСЕЛКА [ЖОЛОБОК] (пол. *jasełek, jasełka*; рос. *ясли*). ► ТЕАТР ЯСЕЛКА

ЯТА (пол. *jata*) — старопольська назва сцени. ► СЦЕНА

ЛІТЕРАТУРА

Адорно, Теодор-Візенгрунд. Теорія естетики. — К., 2002.

Алексеева М. Театр фейерверков в России XVIII века // Театральное пространство: Материалы конференции (1978). — М., 1979.

Алперс Б. Актерское искусство в России. — М.-Л., 1945.

Алянский Ю. Увеселительные заведения старого Петербурга. — СПб, 2003.

Анарина Н. Японский театр Но. — М., 1984.

Англо-русский и русско-английский театральный словарь // Сост. Элли Перель. — М., 2006.

Англо-русский театральный словарь // Театр. — 1975. — №№ 7–12.

Андерсон, Перри. Истоки постмодерна. — М., 2011.

Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). — М., 1989.

Аникст А. Гете и театр // Театр. — 1982. — № 4.

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. — М., 1965.

Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — М., 1972.

Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1978.

Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. — М., 1980.

Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983.

Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. — М., 1988.

Анненский И. История античной драмы: Курс лекций. — СПб., 2003.

Античные теории языка и стиля: Антология текстов. — СПб., 1996.

Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Л., 2001.

Антонович Д. Український театр // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993.

Аристотель. Поэтика. Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч. в 4-х т. — М., 1983. — Т. 4.

Аркадьев Е. Театральный словарь. — Сызрань, 1900.

Арто, Антонен. Театр и его двойник. — М., 2000.

Бадалич И., Кузьмина В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. — М., 1968.

Базанов В. Сцена XX века. — Л., 1990.

Базанов В. Техника и технология сцены: Уч. пособ. — Л., 1976.

Баканурский А., Овчинникова А. Современный театрально-драматический словарь. — Одесса, 2007.

Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття. — К., 2009.

Бакула, Богуслав. Католицький і християнський театр у Польщі другої половини XX століття: Ситуативний нарис // Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник. Вип. третій / АМУ, ІПСМ. — К., 2006.

Баландьє, Жорж. Політична антропологія. — К., 2002.

Балет: Энциклопедия. — М., 1981.

Бальме, Крістофер. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008.

Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики. — К., 1999.

Барба, Эудженио, Саварезе Никола. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. — М., 2011.

Барба, Эуженио. Бумажное каноэ. Трактат о Театральной Антропологии. — СПб, 2008.

Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988.

Барбой Ю. К теории театра. — СПб., 2008.

Барков В. Световое оформление спектакля. — М.,1953.

Барышев Г. Театральная культура Белоруссии XVIII века. — Мн., 1992.

Барышев Г. Школьный театр Белоруссии XVIII века: Учебно-вспомогательное пособие. — Мн., 1990.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М., 1986.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1989.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2. — М., 1986.

Бачелис Т. Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр. Борьба идей и направлений. — М., 1969.

Бебутов В. О театре представления // Театр. — 1956. — № 12.

Белецкий А. Старинный театр в России: Зачатки театра в быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины. — М., 1923.

Белкин А. Русские скоморохи. — М., 1975.

Бентли, Эрик. Жизнь драмы. — М., 1978.

Беньямин, Вальтер. Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002.

Бергман И. Латерна магика. — М., 1989.

Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. Сб. — М., 1985.

Береговский М. Пуримшпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления. — К., 2001.

Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. В 2 кн. Кн. 1: От истоков до начала XX века. Книга 2: Первая половина XX века. — М., 1997.

Березкин В. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. — М., 2004.

Березкин В. Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007.

Березкин В. Типология декорационного искусства // «Советские художники театра и кино». — Вып. 5 — М.,1983.

Березкин В. Что значит термин «сценография»? // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 8.

Берк, Пітер. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001.

Берков П. К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков. — Тр. Отд. древнерусской лит-ры, т.11. — М.-Л., 1955.

Берков П. Русская народная драма XVIII–XX веков. — М.-Л., 1953.

Бескин Э. Крепостной театр. — М.-Л., 1927.

Бестужев К. Крепостной театр. — М., 1913.

Бондарєва О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язву через жанрове моделювання: Монографія. — К., 2006.

Бондарь Л. Лирическая хорегия в Афинах // Вестник СПбГУ. Серия 2. — СПб, 1996. — Вып. 4.

Бондарь Л. Общественные повинности (литургии) в Афинах 5–4 вв. до н. э. Автореферат дисс… канд. ист. наук. — СПб., 1997.

Бордонов, Жорж. Мольер. — М., 1983.

Борев Ю. Эстетика. — М., 2005.

Боссан, Филипп. Людовик XIV, король-артист. — М., 2002.

Бояджиев Г. Мольер. — М., 1967.

Боянус С. Внешний обиход придворного театра времен королевы Елизаветы // Ежегодник Петрогр. гос. театров. Сезон 1918–1919 гг. — Пг., 1920.

Боянус С. Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Вып. 1. — СПб., 1923.

Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. — Л.,1971.

Брагинская Н. «Театр изображений». О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: Материалы конференции (1978). — М., 1979.

Брехт, Бертольт. О литературе. — М., 1988.

Брехт, Бертольт. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5.

Брук, Питер. Пустое пространство. Секретов нет. — М., 2003.

Бурдьє, П'єр. Практичний глузд. — К., 2003.

Бутрова Т. Ливинг-театр. — М., 1991.

Вадимов А. Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших ней. — М., 1979.

Варнеке Б. Античний театр. — Х.-К., 1929.

Варнеке Б. История античного театра. — Одесса, 2003.

Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. — М.,1978.

Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962.

Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984.

Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967.

Вахтангов Е. Б. [Сборник] / Сост., ред., авт. коммент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. — М.,1984.

Введение в театроведение: Уч. пособ. — СПб., 2011.

Верхацький М. 100. Дні і праця. Листування. Спогади сучасників / (Лабінський М., упоряд.). — К., 2004.

Верхацький М. Дещо про суть «пропонованих обставин» // Мистецтво. — 1956. — № 3.

Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Харків, 1932.

Веселовский А. Старинный театр в Европе. — М., 1870.

Вилар, Жан. О театральной традиции. — М.,1956.

Виленкин В. Работа В. И. Немировича-Данченко с актером. Репетиции с Владимиром Ивановичем // Вл. Ив. Немирович-Данченко. О творчестве актера: Хрестоматия. Учебн. пособ. — М.,1984.

Висоцька Н. На перехресті цивілізацій. Афро-американська драма як мультикультурний феномен. — К., 1997.

Витрувий. Десять книг об архитектуре. — М., 1936.

Вітгенштайн, Людвіг. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995.

Владимиров С. Действие в драме. — Л.,1972.

Владимиров С. К истории понятия «режиссура» // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Вып. 5. — Л., 1976.

Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кино. — Л., 1976.

Возняк М. Початки української комедії (1619 — 1819). — Львів, 1920.

Вокруг Гротовского. Коллективная монография. — СПб., 2009.

Волькенштейн В. Драматургия. — М.,1937 [1973].

Вороний М. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. Г. Вервеса. — К., 1989.

Вороний М. Театр і драма: Зб. статей / Упорядкування, вступна стаття О. Бабишкіна. — К., 1989.

Восточный театр. Сб. под ред. А. Мерварта. — Л., 1929.

Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. В 2 Т. — Л.-М., 1929.

Гайда И. Китайский традиционный театр сицюй. — М.,1971.

Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения театра. — Л., 1924.

Гвоздев А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества: Сб. — Л., 1926.

Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Сб. статей. Временник отдела истории и теории театра. — Л., 1926. — Вып.1.

Гвоздев А. Оперно-балетные постановки во Франции XVI–XVII вв. // Очерки по истории европейского театра. — Пг., 1923.

Гвоздев А. Театр эпохи феодализма // А. А. Гвоздев и Адр. Пиотровский. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М.-Л., 1931.

Гвоздєв О. З історії театру і драми. — Львів, 2008.

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. Лекции по эстетике. Кн. 3 // Гегель. Сочинения. В 14 т. — М., 1958. — Т. 14.

Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературная запись С. Лосева, сост. Е. Горфункель. — СПб., 2007.

Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. — СПб., 1995.

Гете, Иоганн Вольфганг. Веймарский придворный театр // Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10.

Гете, Иоганн Вольфганг. Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами // Соб. соч. в 10 Т. — М., 1980. — Т. 10.

Гете, Иоганн Вольфганг. Правила для актеров // Соб. соч.: В 10 Т. — М., 1980. — Т. 10.

Гете, Иоганн Вольфганг. Примечение к «Поэтике» Аристотеля // Соб. соч. В 10 т. — М., 1980. — Т. 10.

Гете, Иоганн Вольфганг. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. — Л., 1984.

Гісторыя беларускага тэатра. У 3 Т. — Мн., 1983.

Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990.

Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959.

Голдберг Роулзи: «Перформанс стоит не на обочине, а в самом центре искусства XX века». — Театр. — 2011. — № 4.

Голдовский Б. Куклы: Энциклопедия. — М., 2003.

Голдовский Б. Летопись театра кукол в России XV–XVIII веков. — М., 1994.

Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории. — Сан-Франциско, 1998.

Головня В. История античного театра. — М., 1972.

Гончаров А. Режиссерские тетради. — М., 1980.

Горович Б. Оперный театр. — Л., 1984.

Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. — М., 1957.

Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского. — М.,1951.

Горчаков Н., Рудницкий К. Режиссерское искусство (исторический очерк). Режиссерское искусство в России // Театральная энциклопедия, т. 4. — М.,1965.

Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998.

Гротовский, Ежи. К Бедному театру. — М., 2009.

Гундзи М. Японский театр Кабуки. — М.,1969.

Гущин В. Политический театр Писистрата // Античность и средневековье Европы — 1994. Межвузов. сборник научных трудов. Под редакцией И. Л. Маяк, А. З. Нюркаевой. — Пермь, 1994.

Гротовський, Єжи. Відповідь Станіславському // Український театр. — 1995. — № 4.

Гротовський, Єжи. До Бідного театру // Український театр. — 1993. — № 3.

Гротовський, Єжи. Театр. Ритуал. Перформер. — Львів, 1999.

Дажина В. Свадебные торжества и театр при дворе Козимо і Медичи // Искусствознание. — 1999. — № 1.

Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999.

Данченко С. Національний театр — це театр великого стилю // Кіно-театр. — 1997. — № 6.

Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. — М., 1988.

Дебор, Ги. Общество спектакля. — М., 2000.

Дейч А. Красные и черные. Актеры в эпоху французской революции. — М.-Л., 1939.

Дейч А. Франсуа-Жозеф Тальма. — М., 1973.

Державин К. Театр Французской революции. 1789–1799. — Л.-М., 1937.

Дживелегов А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. — М.-Л., 1941.

Дживелегов А. Итальянская народная комедия. — М., 1954.

Дживелегов А. Теория драмы в Италии XVI века // Избранные статьи по литературе и искусству. — Ереван, 2008.

Дідро, Дені. Парадокс про актора. — К., 1966.

Дмитриев Ю. Гулянья и другие формы массовых зрелищ // Русская художественная культура конца XIX — нач. XX вв. кн.1. — М., 1968.

Дмитриев Ю. Русский цирк. — М., 1953.

Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру: Випуск 1-й. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. — Держ. Вид. України, 1929.

Довбищенко В. Театр / Упоряд. Г. Довбищенко, М. Лабінський — К., 1984.

Дорошевич А. Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр. Борьба идей и направлений: Сб. науч. тр. — М., 1969.

Драмматической словарь, или показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральныя представления. — СПб, 1787.

Древнегреческая литературная критика. — М.,1975.

Дуров В. Театр зверей. — М., 1963.

Дынник Т. Крепостной театр. — М.-Л., 1933.

Евреинов Н. Введение в монодраму. — СПб., 1909.

Евреинов Н. Происхождение драмы. — Пг., 1921.

Евреинов Н. Театр у животных. — М., 1924.

Ельницкий Л. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. — М., 1975.

Ершов П. Режиссура как практическая психология. — М., 1972.

Ершов П. Технология актерского искусства. — М., 1959.

Жемье, Фирмен. Театр. Беседы, собранные Полем Гзелем. — М., 1958.

Жуве, Луи. Мысли о театре. — М., 1960.

Захаров М. Контакты на разных уровнях. — М., 1988.

Зверева Н., Ливнев Д. Создание актерского образа. Словарь театральных терминов. — М., 2008.

Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. — М., 1979.

Зингерман Б. Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века. — Театр. — 2000. — № 3.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство // Эсхил. Трагедии. В переводе Вяч. Иванова. — М., 1989.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб., 1994.

Иванова Л. Из опыта создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Вестник Челябинского государственного университета. — 2007. — № 5.

Иванова Л. К вопросу о специфике учебного словаря театральных терминов // Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы VIII междун. науч.-метод. конф. — Уссурийск, УГПУ, 2006.

Иванова Л. Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: автореферат дис… канд. филолог. наук. — Орёл, 2008.

Иванова Л. Место словаря театральных терминов среди других типов словарей // Полифилология: Сб. науч. стат. — Вып. 6. — Орёл, 2006.

Иванова Л. О методике составления учебного словаря-минимума по теме «Театр» // Актуальные вопросы подготовки специалиста в контексте современных преобразований: материалы Всерос. науч.-практ. семин. — Орёл, 2006.

Иванова Л. Предпосылки создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Актуальные проблемы современной лингвистики. — Елец, 2006.

Иванова Л. Язык Станиславского как источник терминологии театрального искусства // Русский язык XIX века: от века XYIII к веку XXI: Материалы II Всерос. научн. конф. — СПб., 2006.

Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. — М., 1940.

Извеков Н. Сцена: в 2-х ч. — Архитектура сцены. — М., 1935.

Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. — М., 1999.

Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. — М., MMI, 2000.

Ионеско, Эжен. Противоядия. — М., 1992.

Иоффе И. Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.) — Л., 1937.

Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия / Сост. Л. Гительман, В. Максимов. — СПб, 2004.

История западноевропейского театра. Под общ. ред. С. Мокульского. — М., 1956.

Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л., 1972.

Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. — М., 1992.

Каллистов Д. Античный театр. — Л., 1970.

Карская Т. Французский ярмарочный театр. — Л.-М., 1948.

Кереньи, Карл. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. — М., 2007.

Кереньи, Карл. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери. — М., 2000.

Кестинг М. Хэппенинги: Анализ одного симптома // Современное буржуазное искусство. — М., 1975.

Кимягарова Р. Драматический словарь 1787 г. — еще один источник для изучения русского языка XVIII в. // Вопросы русского языкознания. — М., 1980. — вып. 3.

Кимягарова Р. Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века: Автореферат канд. филол. наук. — М., 1970.

Кимягарова Р. Из истории формирования театральной терминологии (Действующее лицо) // Этимологические исследования по русскому языку. — М., 1972. — вып. 7 (93).

Кимягарова Р. Из истории формирования театральной терминологии (Сцена) // Этимологические исследования по русскому языку». — М., 1976. — вып. — 8 (95).

Кимягарова Р. Из истории формирования театральной терминологии в русском языке. «Акт о Калеандре и Неонильде» // Русская историческая лексикология и лексикография. — Л., 1983. — вып. 3.

Кимягарова Р. Из истории формирования театральной терминологии в русском языке конца XVII — середины XVIII вв. // Этимологические исследования по русскому языку. — М., 1981. — вып. 9.

Кисіль О. Український театр. Дослідження / Упоряд. О. Кисіль. Вст. ст. М. Рильського. Редакція, примітки й коментарі П. Перепелиці та Р. Пилипчука. — К., 1968.

Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Життя, актор, образ: Із творчої спадщини. — К., 1999.

Клековкин А. Событийно-зрелищное мышление режиссера в структуре режиссерской деятельности. Метод. указания. — К.: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 1990.

Клековкін О. Theatrica: Морфологія: Лексикон. — К., 2011.

Клековкін О. Theatrica: Практика сцени: Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К., 2010.

Клековкін О. Theatrica: Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття: Лексикон. — К., 2009.

Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника // Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К., 2011.

Клековкін О. Theatrica: Histrionia: Лексикон. — К., 2011.

Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. Навчальний посібник. — К., 2006.

Клековкін О. Містерія у ґенезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. пос. для вищих навчальних закладів мистецтв і культури / Мін. культ. і мист. України. КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2001.

Клековкін О. Сакральний театр: Ґенеза. Форми. Поетика: Монографія / Мін. культ. і мист. України. КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2002.

Климова И. Апология площади (Пространство симультанной сцены немецкой мистерии позднего Средневековья) // Театр во времени и пространстве: Сб. науч. тр. — М., 2002.

Климова Л. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры 1917–1925 гг. Сб. науч. статей. — Л., 1978.

Климова Л. Режиссерская реформа Московского Художественного театра // У истоков режиссуры. Труды ЛГИТМиК. — Л.,1976.

Климова Л. Система Станиславского и многообразие сценических решений // Театр и драматургия. Вып.3. — Л., 1971.

Климова Л. Содержательность художественных форм. Учебн. пособ. — Л., 1977.

Климова Л. Станиславский и новый этап развития его системы // Из истории русской советской режиссуры 1930-х годов.: Сб. науч. тр. — Л., 1979.

Климова Л. Теория и практика Вл. И. Немировича-Данченко в первой половине 1930-х годов // Из истории русской советской режиссуры 1930-х годов. Сб. науч. тр. — Л., 1979.

Клитин С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства. — М., 2002.

Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли: Учебн. пособ. — М.,1982.

Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. — М., 1971.

Кнебель М. Универсальна ли система Станиславского? // Театр. — 1957. — № 6.

Кнебель М. Школа режиссуры Немировича-Данченко. — М., 1966.

Компан, Шарль. Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с фр. — М., 1790.

Конрад Н. Театр Но // О театре. — Л.,1926.

Конрад Н. Японский театр // Восточный театр. Сб. ст. — Л., 1929.

Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К., 2008.

Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998.

Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К., 2000.

Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. — Л.: ЛГИТМиК,1976.

Котт, Ян. Короли // Современная драматургия. — 2006. — № 3–4.

Кох И. Основы сценического движения. — Л., 1970.

Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории от истоков до середины XVIII века. — Л., 1979.

Красовський Л. Драматургія. Теорія й техніка драми в стислому викладі. — Х., 1930.

Краткая Литературная Энциклопедия: В 8 Т. — М., 1966–1968.

Краткий словарь театральной лексики. Сост. В. Дубичинский, С. Клебанова. — Х., 1993.

Краткий энциклопедический словарь кино / Ю. Миславский. — Х., 2007

Крег, Гордон. Про мистецтво театру. — К., 1979.

Крючкова В. Хэппенинг // В. Крючкова. Социология искусства и модернизм. — М., 1979.

Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. — М., 1982.

Кузнецов Е. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспектива. — М., 1971.

Кукаркин А. Эффект «эха» [о хэппенинге] // А. Кукаркин. По ту сторону рассвета. — М., 1981.

Кулик И. Акции // Театральная жизнь. — 1990. — № 6.

Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. М. Лабінський. — К., 1988.

Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К., 2001.

Лавлинский С. и др. Экспериментальный словарь русской драматургии конца ХХ — XXI веков // Современная драматургия. — 2011. — № 4.

Латышев В. Очерк греческих древностей. Богослужение и сценические древности. — СПб., 1997.

Лауэнштайн, Дитер. Элевсинские мистерии. — М., 1996.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века // Под ред. В. Бычкова. — М., 2003.

Ленглі, Стивен. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід. — К., 2000.

Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Зб. Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького. Упорядник і технічний редактор — Осип Зінкевич. — Балтимор-Торонто, 1989.

Леш, Скот. Соціологія постмодернізму. — Львів, 2003.

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 Т. — М., 1983.

Ливнев Д., Зверева Н. Словарь театральных терминов. Создание актерского образа. — М., 2007.

Литосова М. Наиболее употребительные термины и их словосочетания по искусству (Мастерство актера и режиссера): Уч. пособие для сутендтов театр. вузов. — М., 1977.

Лотман Ю. Семиотика театра // Театр — 1980 — № 1.

Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. — М., 1970.

Лотман Ю. Язык театра // Театр — 1989 — № 3.

Лоусон, Дж Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. — М.,1960.

Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць: У 2 Т. — Львів, 2004.

Луков Вл. Предромантизм. — М., 2006.

Лукомский Г. Старинные театры. Т. 1: Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. — СПб., 1913.

Любкер, Фридрих. Реальный словарь классических древностей [Пер. с нем.]. — М., 2007 (CD-ROM).

Максимов В. Век Антонена Арто. — СПб., 2005.

Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5.

Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори. В 6 т. — Х.-К., 1930. — Т.6. — Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріяли. За ред. Я. Мамонтова.

Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — №№ 14, 15, 18, 22.

Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Я. Мамонтов. Театральна публіцистика. — К., 1967.

Маринович Л. Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире. — М., 1998.

Маркова В. Классический японский театр // Классическая драма Востока. — М., 1976.

Маркова Е. Этьен Декру. Теория и школа «Mime Pur». — СПб., 2008.

Марушкинцева Е. Французский средневековый театр: актеры и роли / Литература в контексте культуры. — М., 1986.

Массовые празднества: Сб. — Л., 1926.

Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учебн. пособ. / Сост. М. Венецианова. — М., 1961.

Мейерхольд Вс. Лекции 1918–1919 // Искусство режиссуры. XX век. — М., 2008.

Мейерхольд Вс. Переписка. 1896–1939. — М., 1976.

Мейерхольд Вс. Статьи, Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. — М., 1968.

Мейерхольд Вс., Бебутов В., Аксенов И. Амплуа актера. — М.,1922.

Мелетинский Е. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М., 2000.

Миллер Т. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. — М., 1978.

Миронова М. Р. Лексико-семантические и лингвокультурные особенности формирования театральной лексики в английском и русском языках. Автореферат дис. канд. филолог. наук. — Краснодар, 2007.

Михайлова А. Образ спектакля. — М., 1978.

Могилевская Т. Лексикон новой и новейшей драмы. — Театр. — 2011. — № 2.

Мокульский С. О театре. — М., 1963.

Мокульский С. Расин. — Л., 1940.

Молодий театр: Ґенеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст., приміток М. Г. Лабінський. — К., 1991.

Молодцова М. Комедия дель арте: (История и современная судьба). — Л., 1990.

Морозов М. Театр эпохи Шекспира // М. Морозов. Избранное. — М., 1979.

Морозов П. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. — М., 1888.

Морозова Г. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. — М., 1999.

Музыкальная Энциклопедия. В 6 Т. — М., 1974–1982.

Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. — М., 1991.

Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. — Л., 1988.

Неллі В. Про режисуру. — К., 1977.

Неллі В. Робота режисера. — К., 1962.

Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2-х тт. — М.,1979.

Немирович-Данченко В. О творчестве актера: Хрестоматия. Уч. пос. — М., 1984.

Одесский М. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. — М., 1999.

*Озуф, Мона. Р*еволюционный праздник: 1789–1799. — М., 2003.

Олеарий, Адам. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. — М., 1870.

Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. — М., 1987.

Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Вып. 1. — СПб., 1923.

Пави, Патрис. Словарь театра // Под ред. К. Разлогова. — М., 1991.

Пави, Патрис. Словарь театра // Под ред. Л. Баженовой. — М., 2003.

Паві, Патріс. Словник театру // Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, 2006.

Павлуцкий Г. Скенография у греков. Вторая пробная лекция, читанная 11 мая [1888 г.] для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусства. Публикация А. А. Пучкова // Теорія та історія архітектури і містобудування. Вип. 5. — К., 2002.

Перетц В. Кукольный театр на Руси. — СПб., 1895.

Перетц В. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. — СПб., 1903.

Перетц В. Театральні ефекти в старовинному театрі // Науковий двохмісячник «Україна». — 1926. — кн.1.

Перетц В. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и в Москве // Старинный спектакль в России: Сб. статей. — Л., 1928.

Перкінс, Девід. Чи можлива історія літератури? — К., 2005.

Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том CCXXXVII. Праці театрознавчої комісії. — Львів, 1999.

Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. — Дрогобич, 2003.

Пилипчук Р. Зародки театру: ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство // Історія української культури. У 5 Т. — К., 2001. — Т.2.: Українська культура XIII — першої половини XVII ст.

Пилипчук Р. Театр в Україні // Історія української культури. У 5 Т. — К., 2003. — Т.3.: Українська культура другої половини XVII — XVIII ст.

Пилипчук Р. Театр: текст і дійство // Історія української культури. У 5 Т. — К., 2001. — Т.2.: Українська культура XIII — першої половини XVII ст.

Пилипчук Р. Український театр // Історія української культури. У 5 Т. — К., 2005. — Т.4.: Українська культура другої половини XIX століття.

Пилипчук Р. Українському професіональному театрові 175 років! // Український театр. — 1994. — № 4.

Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — 1991. — № 6.

Пинский Л. Шекспир. — М., 1971.

Пиотровский А. Античный театр. Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Вып. 1. — СПб.,1923.

Пиотровский А. К теории «самодеятельного» театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. тр. — М., 1988.

Пиотровский А. Празднества Запада // Жизнь искусства. — 1928. — № 45.

Плавильщиков П. Рассуждения о зрелищах. Нечто о врожденном свойстве душ Российских. Театр. — Сочинения Петра Плавильщикова. — СПБ., 1816. — ч. IV.

Поламишев А. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. Учебн. пособ. — М., 1982.

Поплавский В. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. — М.: Наука — Слава, 2000.

Попов А. Об искусстве перевоплощения актера // Режиссерское искусство сегодня. — М.,1962.

Попов А. Художественная целостность спектакля. — М.,1959.

Про мистецтво режисера / Упорядкував В. Довбищенко. — К., 1948.

Про мистецтво театру / Упорядкували В. Довбищенко та Ю. Бобошко. — К.,1954.

Пучков А. О живописи в театральном пространстве Древней Греции. К лекции Г. Г. Павлуцкого «Скенография у греков» // Теорія та історія архітектури і містобудування. Вип. 5. — К., НДІТІАМ, 2002.

Разумовская М. У истоков нового жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. — Л., 1975.

Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. — М., 1975.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. — М., 1974.

Ранняя русская драматургия. Первые пьесы русского театра. — М., 1972.

Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. — М., 1976.

Ранняя русская драматургия. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. — М., 1972.

Рат-Вег, Иштван. История человеческой глупости. — Дубна, 1996.

Рат-Вег, Иштван. Комедия книги. — М., 1987.

Режиссер в советском театре: Материалы Первой Всесоюзной режиссерской конференции. — М.-Л., 1940.

Режиссерский тренинг: Методические указания / Республіканський науково-методичний кабінет навчальних закладів мистецтв і культури Міністерства культури УРСР / А. Клековкин. — К., 1987.

Резанов В. К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам // Известия Отделения русского языка и словесности имп. АН. — Т.18. — кн.1, 1913.

Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910.

Резанов В. Школьные драмы польско-литовских иезуитов. — Нежин, 1910.

Реконструкция старинного спектакля. Сб. науч. тр. — М., 1991.

Ремез О. Мизансена и сценическое действие. — М., 1982.

Ремез О. Пространственно-временное своеобразие драматического искусства: Учебн. пособ. — М., 1979.

Ремез О. Пространство и время спектакля, Учебн. пособие. — М.,1981.

Ремез О. Режиссерский замысел и мизансцена: Учебн. пособие. — М.,1981.

Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск перший: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. — К., 1926.

Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск третій: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925.

Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск четвертий: Шкільні дійства Різдвяного циклу. — К., 1927.

Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск п`ятий. Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928.

Рєзанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск шостий: Драми-мораліте. — К., 1929.

Рогофф Г. Вымершее ремесло: Роль критика в американском театре // Театр. — 1989. — № 9.

Роднянская И. Праздник шутов: Теологический очерк празднества и фантазии // Современные концепции культурного кризиса на Западе. — М., 1976.

Рождественская Н. Вс. Проблемы сценического перевоплощения: Учебн. пособ. — Л., 1978.

Рождественская Н. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика: Сб. науч. тр. — Л., 1981.

Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва. — Коломия, 1920 // Передрук: Нариси з поетики: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківський осередок НТШ. — Івано-Франківськ, 2008.

Роллан, Ромен. Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. — М., 1986.

Роллан, Ромен. Народный театр Мориса Потешера в Бюссанге // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А. Гвоздева. — М. — Л., 1939.

Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театрального музею. За редакцією П. Руліна. — К., 1929. — Вип. 1.

Рулін П. Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, фонд П. І. Руліна (ф. 90, оп. 1, спр. 28).

Самитов Д. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. — М., 2008.

Сапонов М. Артистическе профессии средневековья // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источнковедение: Материалы музык. конгресса. — М., 1989.

Сахновский В. Крепостной усадебный театр. — Л., 1924.

Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания: Учебн. пособ. — М.-Л., 1939.

Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969.

Сборник театральных постановлений иностранных государств, Империи и Царства польского. — Варшава, 1866.

Семиль, Малгожата. О хэппенинге без комментариев // Театр. — 1968. — № 2.

Серова С. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо. — М., 1979.

Серова С. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). — М., 1990.

Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. — М., 1995.

Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). — М., 2000.

Симонов П. Метод Станиславского и физиология эмоций. — М., 1962.

Скалозуб О. Характеризація в аматорськім театрі. — Коломия, 1928.

Скржинская М. Будни и праздники Ольвии. — СПб., 2000.

Скржинская М. Устная традиция о Писистрате // Вестник древней истории. — 1969. — № 4.

Скржинська М. Музика Аполлона та Діоніса в Нижньому Побужжі // Київська старовина. — 1993. — № 5.

Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. — К., 1920.

Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых Обществ. — СПб, 1821.

Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз. — Л., 1984–1991. — Вып. 1–6.

Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревича. — М., 2003.

Смирнов А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Вып. 1. — СПб., 1923.

Смышляев В. Техника обработки сценического зрелища. — М.,1922.

Соколов И. Театрология // Театр. — 1922. — № 4.

Соловьев В. О технике актера // Театральный Октябрь: Сб. I. — Л.-М.,1926.

Соловьев В. Театр Мольера // Очерки по истории европейского театра. — Пг., 1923.

Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. — М., 1983.

Софронова Л. Польская театральная культура эпохи Просвещения. — М., 1985.

Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. — М., 1981.

Софронова Л. Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. — М., 2007.

Софронова Л. Старинный украинский театр. — М., 1996.

Софронова Л. Старовинний український театр. — Львів, 2004.

Стайн, Джон. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 Т. — Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003–2004.

Станиславский К. Из записных книжек. В 2-х т. — М., 1986.

Станиславский К. Режиссерские экземпляры: В 6-ти тт. — М.,1980.

Станиславский К. Собр. соч. В 9 Т. — М., 1988.

Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. Сб. сост., ред., авт. предисл. и вступ. статей И. Виноградская. Послеслов. Б. Зингермана. — М., 1987.

Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. — М., 1988.

Старинный спектакль в России. Сб. статей. — Л., 1928.

Старинный театр в России XVII–XVIII вв. Сб. статей. — СПб., 1923.

Сторі, Джон. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. — Х., 2005.

Стрелер, Джон. Театр для людей. — М., 1984.

Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. — К., 2005.

Таиров А. Записки режисера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М., 1970.

*Татаркевич, Владислав. І*сторія шести понять. — К., 2001.

Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. — СПб., 2005.

Театр Жана Жене. Пьесы. Статьи. Письма. — СПб., 2001.

Театр моды // Театр. — 1992. — № 9.

Театральная Энциклопедия: В 5 Т. — М., 1965.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. — СПб., РИИИ, 2005. — Вып.1 / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис.

Театральный технический словарь // Сценическая техника и технология: Науч. реф. сб. Вып.1–6. — М.,1983.

Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов./ Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. — М., 1999.

Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія / Упоряд. П. П. Нестеровського; заг. ред. та передмова О. І. Білецького. — К., 1950.

Терминологический минимум режиссёра / Сост.: Клековкин А., Кравчук П. / Респ. научно-метод. кабинет по учебн. завед. иск. и культ. Мин. культ. УССР. — К., 1988.

Товстоногов Г. Беседы с коллегами. — М., 1988.

Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2-х кн. — Л., 1984.

Товстоногов Г. Сценический «хронотоп»? // Театр. — 1978. — № 7.

Топорская А. Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства. — Автореферат дис. … канд. филол. наук. — М., 1997.

Трубочкин Д. «Все в порядке! Старец пляшет…»: Римская комедия плаща и действия. — М., 2005.

Трубочкин Д. Три вопроса из истории римского театра времен республики // Театр во времени и пространстве. — М.: ГИТИС, 2002.

У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Труды ЛГИТМиК. — Л., 1976.

Уайт, Хейден. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2002.

Український драматичний театр: У 2 т. / АН УССР, ІМФЕ. — К., 1967.

Українські інтермедії XVII–XVIII ст. — К., 1960.

Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). — М., 2002. — Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I.

Уорхолл Энди, Тэт Хэккет. Попизм. Уорхолловские 60-е. — М., 2009.

Фаминцын А. Скоморохи на Руси. — СПб., 1995.

Федас Й. Український вертеп (У дослідженнях XIX–XX ст.). — К., 1987.

Филлипов В. К терминологии музыки и театрального искусства // Исследования по словообразованию и лексикологии древнего языка. — М., 1969.

Франко І. Про театр і драматургію. — К., 1957.

Фрейденберг О. Миф и литература древности. — М., 1998.

Фрейденберг О. Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. — М., 1988.

Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

Френкель М. Пластика сценического пространства: Некоторые вопросы теории и практики сценографии. — К., 1987.

Френкель М. Современная сценография. — К., 1980.

Фролов В. Судьбы жанров драматургии. — М., 1979.

Хайченко Е. Викторианство в зеркале мюзик-холла. — М., 2009.

Хализев В. Драма как род литературы. — М., 1986.

Хамаза Е. Жан Батист Мольер. «Дон Жуан» // Реконструкция старинного спектакля. Сборник научных трудов. — М., 1991.

Хамаза Е. Французский театр: от Средневековья к Новому времени. Образ мира и человека во французском драматическом театре XVI — первой трети XVII века. — СПб., 2003.

Харченко В. На шляхах режисерських шукань // Театральна культура. 1967. — К., 1969.

Харченко В. Режисура як мистецтво і професія // Режисер і вистава. — К., 1962.

Хёйзинга, Йохан. Осень средневековья. — М., 1988.

Хлодовский Р. Историческое предуведомление к одной старинной эротической комедии // Современная драматургия. — 1995. — №№ 1–2.

Холодов Е. Партер и раек. Из истории русской театральной публики // Театр. — 1969. — № 5.

Хоткевич Г. Народний і середньовічний театр в Галичині. — Х., 1924.

Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л. Гительмана. — СПб., 2007.

*Чабаненко І. Р*ежисерські коментарі до комедії М. Старицького «За двома зайцями» // Чабаненко І. Записки театрального педагога. — К.,1980.

Чайковський Д. Шляхи розвитку режисури як професії. Навч. посіб. — Львів, 1997.

Чехов М. А. Литературное наследие: В 2-х т. — М.,1986.

Чурилова И. Неологизмы в театральной терминологии английского языка конца XX — начала XXI вв. Автореф. дис… канд. филол. наук. — Омск, 2007.

Шарнина А. Пифийские игры в межполисных отношениях и особенности Дельфийской автономии // Жебелевские чтения-3. Тези-сы докладов научной конференции. 29–31 октября 2001 года. — СПб., 2001.

Шарнина А. Техниты Диониса // Альтернативные социальные сообщества в античном мире. — СПб., 2002.

Эсслин, Мартин. Театр абсурда. — СПб., 2010.

Юрковский, Хенрик. Эротика и театр кукол // «Современная драматургия». — 1989. — № 2.

Юрковський, Генрик. Sacrum, літературний мотив чи відкрита структура // Кінотеатр. — 2003. — № 2.

Юрковський, Генрик. Ляльки і традиція вистав на Різдво // Український театр. — 1992. — № 5.

Юрковський, Генрик. Проблеми дослідження різдвяної теми в театрі ляльок // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Вип. 3. — Львів, 2003.

Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960–1970 гг. — К., 1973.

Яковлев М. Теория драмы, главные этапы ее исторического развития. — Л.,1927.

Ярхо В. Греческая и греко-римская комедия // Древнегреческая литература. — М., 2002.

Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978.

A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics / Ed. by Cohen-Cruz and Mady Schutzman. — New York, 2006.

A Dictionary of old English plays existing either in print or in latin manuscript, from the earliest times to the close of the seventeenth century; including also notice of latin plays written by English authors… By James O. Halliwell. — London, M. DCCC. LX.

A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom and America, from the erliest times to present / W. Davenport Adams. — London, 1904.

A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times by Karl Mantzius. Authorised Translation by Louise von Cossel. Volume I–VI. — London, 1904.

A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and Beyond the Stage / Ed. by Carol Martin Ronson, Arnold. — Taylor & Francis e-Library, 2003.

Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. Seventh Edition. — Cornell University, 1999.

Allain Paul, Harvie Jen. The Routledge Companion to Theatre and Performance. — London and New York, 2006.

Allgemeines Theater-Lexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. — Lpz., 1839–1842.

An International Dictionary of Theatrical Language / edited by Joel Trapido, Edward A. Langhas, and James R. Brandon. — Westport, 1985.

Annales dramatiques, ou Dictionnaire general des Théatres. — Paris, 1812. — T. 1–9. — 1809–1812.

Aronson, Arnold. American avant-garde theatre: a history. — New York, 2003.

Aston, Elaine. Feminist Theatre Practice: a Handbook. — London and New York, 1999.

Babbage, Frances. Augusto Boal. — London — New York, 2004.

Barba E., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of Performer // by Eugenio Barba and Nicola Savarese. — London, New York, 2006.

Barba E., Savarese N. Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru. — Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2005.

Behan, Tom. Dario Fo. Revolutionary Theatre. — London, 2000.

Boal, Augusto. Games for Actors and Non-Actors. — London — New York, 2002.

Boal, Augusto. Legislative Theatre. — London — New York, 2005.

Boal, Augusto. The Aesthetics of the Opressed. — New York, 2006.

Boal, Augusto. Theatre of the Oppressed. — London, Pluto Press, 2008.

Bordman Gerald, Hischak Thomas S. The Oxford Companion to American Theatre. — New York: Oxford University Press, 2004.

Bordman, Gerald. The Oxford Companion to American Theatre. — New York: Oxford University Press, 1984.

Braun, Kazimierz. Kieszońkowa historia teatru na świece w XX wieku. — L*ublin, 2000.*

Brockett, Oscar G. Perspective of Contemporary Theatre. — Louisiana State University, 1971.

Budzynski J. Dramat i teatr szkolny na Slasku (XVI–XVIII wiek). — Katowice, 1996.

Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

Cambridge Guide to American Theatre // Ed. By Don B. Wilmeth and Tice L. Miller. — N.-Y.,1993.

Carlson, Marvin. Performance — Warszawa, 2007.

Chambers E. K. The Medieval Stage. V. I–II. — London, 1903.

Childs Peter and Fowler Roger. The Routledge Dictionary of Literary Terms. — London and New York, 2006.

Cohen G. La mise-en-scène au XVIe siecle: la presentation de Marie au Temple // Revue d'Histoire du Theatre. — 1958. — № 3.

Cohen G. Le vocabulaire de la scenologie medievale: lieu ou mansion // Zeitschrift fur Franzusische Sprache und Literatur. — 1956. — № 66.

Cohen G. Mysteres religieux et profanes en Avignon a la fin du XIVe siecle // Neophilologus. — 1938. — № 24.

Contemporary Theatres in Europe. A critical companion / Ed. by Joe Kelleher and Nicholas Ridout. — New York, 2006.

Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. — London, 1977.

Dictionary of the Theatre. — Penguin Book, 1966.

Dictionary of world literature. Criticizm — Forms — Technique. Ed. By Joseph T. Shipley. — N.-Y., 1943.

Dictionnaire des Mystères, ou collection générale de mystères, moralités, rites figurés et cerémonies singilières… — Paris, 1854.

Dictionnaire Des Théâtres De Paris, Contenant toutes les Pièces qui ont ete representees jusqu`a present sur les differens Theatres Francois & sur celui de l`Academie Royale de Musique: les Extraits de celles qui ont ete jouees par les Comediens Italiens. T. 1–7. — Paris, M. DCC. LXVII [1767].

Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célébres, et des Réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. — Paris, chez Lacombe, 1776.

Dictionnaire portatif des theater, contenant l'origine des différens theatres de Paris. — Paris, M.DCC. LIV. (1754).

Dictionnaire Théâtral, ou ou Douze cent trente-trois Verites sur les Ditecteurs, Regisseurs, Acreurs, Actrices et Employes des Divers Theatres. — Paris, 1825.

[Dmuszewski L., Żółkowski A.]. Dykcyonarzyk Teatralny. — Poznań, 1808.

Donatus. On Comedy and Tragedy // European Theories of the drama. An Anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the present day, in a series of selected texts, with commentaries, biographies and bibliographies / By Barrett H. Clark. — Cincinnati, 1918.

Düringer, Ph. J. und Barthels H. Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. — Leipzig, Wigand, 1841.

Ficher James, Hardison Londre Felicia. American theatre. Modernism. Historical Dictionary of American Theatre. — Lanhamm, Maryland, Toronto, 2008.

Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter and Maria Shevtsova. — London and NewYork, 2005.

Fischer-Lichte, Erika. History of European Drama and Theatre. — London and New York, 2002.

Fischer-Lichte, Erika. Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre. — London and New York, 2005.

Frankowska B. Encyclopedia teatru polskiego. — Warszawa, 2003.

Harrison, Martin. The Language of Theatre. — New York, 1998.

Hill Leslie, Paris Helen. The Guerilla Guide to Performance Art. — London — New York, Continuum, 2001.

Hodgson, Terry. The Drama Dictionary. — New York, 1988.

Innes, Christopher. Avant-garde Theatre. 1892–1992. — London — New York, 1993.

International Dictionary of Theatre: 3 vols. — Chicago: St. James Press, 1992. — Vol. 1–3.

Jaroszewska T. Le lexique théâtral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane. — 2000. — № 116.

Jaroszewska T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution a l'histoire du lexique theatral. — Lodz, Wydawnictwo Universytetu Lodzkiego, 1997.

Jurkowski H. Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu. — Warszawa, 1970.

Jurkowski H. Dzieje teatru lalek: Od romantizmu do wielikej reformi teatru. — Warszawa, 1976.

Kłossowicz J. Słownik teatru polskiego. — Warszawa, 2002.

Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków, 2006.

Kowalczyk R. Rosyjskie slownictwo teatralne w porownaniu z polskim. — Wroclaw, 2005.

Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. — Warszawa, 1971.

La Langue Théatrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des shoses du théâtre. Par Alfred Bouchard. — Paris, 1878.

Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic theatre. — London and New York, 2006.

Lonsdale S. Dance and Ritual Play in Ancient Greek Religion. — Johns Hopkins University Press, 1993.

Murray Simon, Keefe John. Physical Theatres: A Critical Introduction. — New York, 2007.

Not the other avant-garde. The transnational Foundations of Avant-Garde Performance / Edited by James M. Harding and John Rouse. — The University of Michigan Press, 2006.

NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms. — Lincolnwood, 1992.

Okoń J. Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII Wieku. — Wroclaw — Warzawa — Krakow, 1970.

Osnes, Beth. Acting. An International Encyclopedia. — California, 2001.

Physical Theatre. A critical Reader / Edited by John Keefe and Simon Murray. — London — New York, 2007.

Pickard-Cambridge A. The Dramatic Festivals of Athens. — Oxford, 1969.

Pickering, Kenneth. Key Concepts in Drama and Performance. — New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Pougin A. Dictionnaire historigue et pettoresque du Théâtre et desarts qui sy rataccehnt. — Paris, 1885.

Pronko, Leonard Cabell. Avant-garde: The Experimental Theatre in France. — University of California, 1963.

Puchner, Martin. Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. — Baltimor — London, The John Hopkins University Press, 2002.

Richards, Thomas. At Work with Grotowski on Physical Actions — New York, 1995.

Roose-Evans, James. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook. — London — New York, 2000.

Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznan, 2007.

Sauter, Willmar. The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception. — University of Iowa Press, 2000.

Schechner, Richard. Performance Theory. — London — New York, 2003.

Schechner, Richard. The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance. — London — New York, 1995.

Schepherd, Simon, Wallis Mick. Drama. Theatre. Performance. The New Critical Idiom. — New York, 2004.

Sear, Frank. Roman Theatres. An Architectural Studies. — Oxford University Press, 2006

Shevtsova, Maria. Robert Wilson. — London and New York, 2007.

Slowiak James, Cueats Jairo. Jerzy Grotowski. — London and New York, 2007.

Taplin O. Greek Tragedy in Action. — Oxford University Press, 1978.

Taylor J. R. Dictionary of the Theatre. Third Edition. — London, Penguin Books, 1993.

Teaching Performance Studies / Ed. by Nathan Stucky and Cynthia Wimmer. Foreword by Richard Schechner. — Southern Illinois University, 2002.

Teória dramatickýích umení / Zostavil Rudolf Mrlian. — Bratislava, 1981.

The Continuum Companion To Twentieth Century Theatre / Ed. by Colin Chambers. — New York, 2002.

The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies / Ed. by Peter Wilson. — Oxford University Press, 2007.

The Penguin Dictionary of the Theatre by Jonathan Law. — Penguin Book, 2004.

The Routledge Reader in Politics and Performance / Ed. by Lizbeth Goodman with Jane de Gay. — London, 2000.

The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet // by Wilfred Granville. — New York, Philosophical library, 1952.

The Theatre Handbook and Digest of Plays / Ed. by Bernard Sobel. — N.-Y., 1940.

The Thespian dictionary, or, Dramatic biography of the eighteenth century: containing sketches of the lives, productions, &c., of all the principal managers, dramatists, composers, commentators, actors, and actresses, of the United Kingdom: interspersed with several original anecdotes; and forming a concise history of the English stage… — London, 1802.

Theater of the Avant-garde. A Critical Anthology. 1890–1950 / Ed. by Bert Cardullo and Robert Knoff. — Yale University Press, London, 2001.

Theatre and Empowerment. Community Drama on the World Stage / Ed. by Richard Boon and Jane Plastow. — Cambridge University Press, 2004.

Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. — New York, 1961 (2 ed. — 1976).

Theatre words. An International Vocabulary in nine languages: English, Francais, Espanol, Italiano, Deutsch, Svenska, Magyar, Cesky, Русский. Compiled and editor for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT (Organisation Internationale Des Scenographes Et Techniciens De Theatre). — Stockholm, Sweden, 1980.

Théorie de L’art du comédien ou Manuel Théâtral. — Paris, 1826.

Trilse C., Hammer K., Kabel R. Theaterlexicon. — Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesselschaft, 1977.

Watson, Ian. Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and The Odin Theatre. — London and New York, 1993.

Wickham G. A History of the Theatre. Second edition. — Cambridge University Press, 1992.

Wyllie, Andrew. Sex on Stage. Gender and Sexuality in Post-War British Theatre. — The University of Chicago Press, 2009.

Ziarek, Krzysztof. The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event. — Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001.

Ziolkowski, Theodore. Scandal on Stage: European theater as moral trial. — Cambridge University Press, 2009.

ІНДЕКС

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

THEATRICA / ЛЕКСИКОН

Відповідальний за випуск — А. О. Пучков
Літературні редактори — Л. А. Дрофань, Б. М. Пінчевська
Комп'ютерний набір, верстання, коректура, макет — О. Ю. Клековкін, О. С. Червінський
Обкладинка — І. І. Кулінський, О. С. Червінський

Здано до складання 09.09.2012. Підписано до друку 13.12.2012
Формат 61 x 86 $^{1}/_{16}$. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітура Myriad
Ум. др. арк. 48,5. Обл.-вид. арк. 57,6. Наклад 300 прим. Зам. № 12-586

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua; e-mail: ipsm2@ukr.net
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво "Фенікс"»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б, тел. (044) 501-9301
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 271 від 07.12.2000

Printed in Ukraine